

2015

**TESIS DOCTORAL**

**LOS OFICIOS CINEMATOGRAFICOS  
EN ESPAÑA (1895-1936)**

**LAURA LÓPEZ MARTÍN**

**LICENCIADA DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
(IMAGEN VISUAL Y AUDITIVA)**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**DIRECTORA: ALICIA ALTED VIGIL**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

LOS OFICIOS CINEMATOGRAFICOS EN  
ESPAÑA (1895-1936)

LAURA LÓPEZ MARTÍN  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
(IMAGEN VISUAL Y AUDITIVA)

DIRECTORA: ALICIA ALTED VIGIL



*A mis maravillosos hijos  
Marcos, Jaime y Eric*

# AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda que me han prestado numerosas personas. En primer lugar me gustaría agradecer a Alicia Alted Vigil su apoyo, guía y confianza en estos años en los que se ha convertido en mi maestra en muchos aspectos que van más allá de lo estrictamente académico. Espero que sigamos trabajando juntas en muchos proyectos de investigación y vitales. Al iniciar este proyecto hubo dos profesores que me ayudaron a definir los objetivos y a trazar una línea de arranque, Alberto Elena y Vicente Sánchez-Biosca, cuyos comentarios y apreciaciones me fueron de gran utilidad. María García Alonso me reveló la existencia de un pequeño fondo del Instituto del Patrimonio Cultural Español que ha sido fundamental para poder completar este estudio.

Son muchas las personas que me han prestado ayuda en los archivos y bibliotecas, sin embargo debo agradecer especialmente el trabajo del personal del Centro Documental de la Memoria Histórica, del Instituto del Patrimonio y del Archivo General de la Administración. En cuanto al personal de las bibliotecas estoy especialmente agradecida con la Biblioteca Central de la UNED que, entre otras cosas, me facilitó un espacio de trabajo y especialmente con el servicio de intercambio interbibliotecario. No puedo olvidarme en este sentido del personal de la biblioteca de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense y de la Biblioteca Nacional.

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo que me han prestado mi familia y amigos, siento no poder citarles a todos. Pablo Bernuy, mi compañero, además de apoyarme ha cargado con el peso de familia durante estos últimos meses. Mis hijos Marcos, Jaime y Eric han cuidado los unos de los otros, me han animado y han hecho todo lo posible para ayudarme. Estoy muy orgullosa de su apoyo y actitud.

Han sido fundamentales también en este proceso la ayuda de mi madre, Mercedes Martín, y de mis amigos Carlos Muñoz y Yanira López, sin ellos no lo podría haber conseguido.

Dejo para el final, no por ser menor, mi agradecimiento a Vicente Hernández por su ayuda en la búsqueda de bibliografía y por sus acertadas correcciones y sugerencias que estoy segura han servido para mejorar este trabajo.

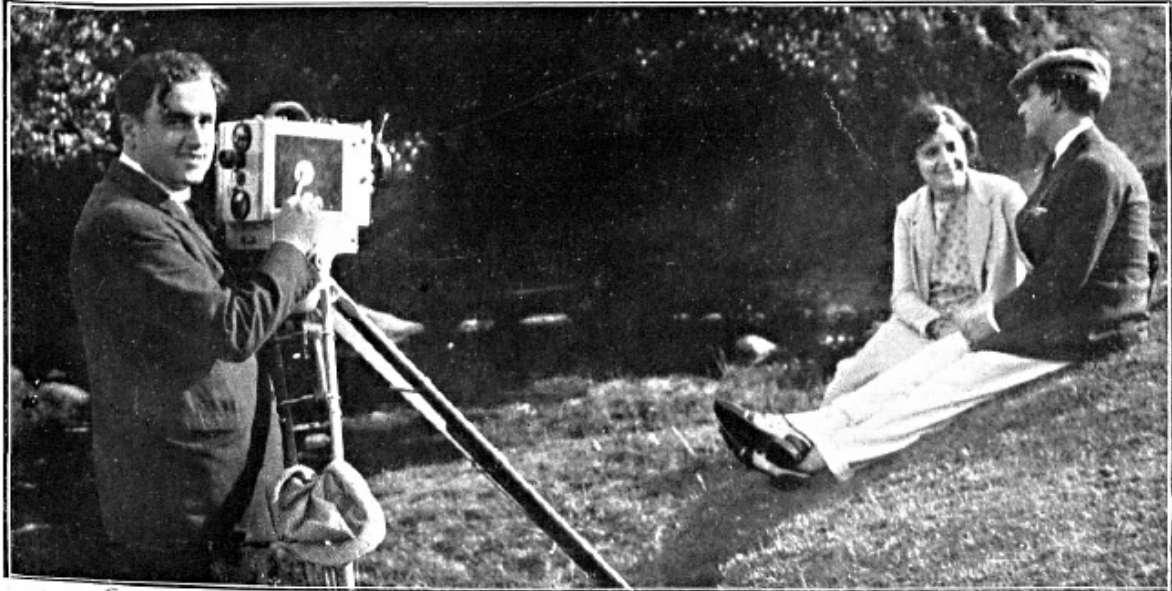
# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	5
LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS .....	15
Siglas .....	15
Abreviaturas .....	16
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	18
ÍNDICE DE GRÁFICOS .....	24
ÍNDICE DE TABLAS .....	24
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>25</b>
<b>1.-IMÁGENES Y ESPECTÁCULOS PRE-CINEMATOGRAFÍCOS .....</b>	<b>43</b>
ESPECTÁCULOS VISUALES DEL SIGLO XIX .....	46
Espectáculos visuales pre-fotográficos .....	46
La imagen proyectada .....	54
Las comedias de magia .....	63
LA CAPTURA DEL MUNDO: AVANCES FOTOGRAFÍCOS Y CIENTÍFICOS .....	66
La captura de la imagen fotográfica: principales conceptos .....	66
Avances de equipos y soportes fotográficos .....	67
La fotografía como herramienta científica .....	70
La reconstrucción: imagen en movimiento proyectada .....	75
El Kinetógrafo de Edison .....	80
INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA CINEMATOGRAFÍA: LOS USOS .....	84
Retrato de las clases sociales acomodadas .....	85
Los fotógrafos: pioneros de la cinematografía .....	101
EL ESPECTÁCULO TEATRAL .....	101
El teatro por horas .....	102
Decadencia del teatro .....	104
El teatro como acto social .....	110

<b>2.- CURIOSIDAD: DE LAS PRIMERAS EXHIBICIONES A LAS PRIMERAS EMPRESAS....</b>	115
LOS APARATOS “DE TRANSICIÓN” .....	121
Sistemas de visión individual .....	121
Las primeras exhibiciones: Animatógrafo y Cinematógrafo Lumière .....	133
Sistemas de exhibición: el Cronofotógrafo de proyección .....	140
Incompatibilidad y especialización de los sistemas .....	146
Superación de la novedad .....	147
LA GRABACIÓN DE CINTAS CINEMATOGRAFICAS .....	151
Características “narrativas” de las películas .....	155
Equipamiento de cámara: El catálogo de Robert William Paul .....	157
La creación de películas .....	158
LA INCORPORACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO A LOS ESPECTÁCULOS .....	163
Estrategias comerciales .....	167
Espectáculos con proyección cinematográfica .....	172
LOS OPERADORES .....	181
La figura del operador: de diamantes a piedras menos preciosas .....	186
<b>3.- PROTOINDUSTRIA .....</b>	195
LA VENTA DE EQUIPOS Y EL SUMINISTRO DE PELÍCULAS .....	197
Las demostraciones .....	200
PROYECTOS CON MÚLTIPLES CUADROS .....	208
Facilidades para la comprensión de las películas .....	215
EL INICIO DE LA ESPECIALIZACIÓN: LOS CATÁLOGOS PATHÉ FRÉRÈS .....	225
La Adquisición De Películas – el negocio de la exhibición .....	227
La Creación De Películas Impresas: La Producción .....	231
Los operadores: División de aparatos y funciones .....	233
LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS .....	242
Pioneros productores. Concepto de producción .....	242
Películas especializadas: ficción y decoración .....	245
Laboratorio .....	249

LA EXHIBICIÓN CON SONIDO .....	255
Elementos sonoros independientes .....	257
Elementos sincronizados .....	258
<b>4.- LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS. ....</b>	<b>264</b>
EVOLUCIÓN DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA .....	265
Un despegue que no llega .....	268
Entre Barcelona, Madrid y Valencia .....	274
El sonido y los estudios .....	285
LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS .....	290
Los “capitalistas” .....	291
Organización del rodaje .....	298
Argumentos, guiones, adaptaciones y títulos .....	301
La dirección .....	313
Actores: agencias, vestuario, maquillaje y peluquería .....	321
Operadores de cámara .....	325
Decoración .....	344
Sonido .....	352
Laboratorio .....	356
Montaje .....	358
<b>5.- LA EXHIBICIÓN DE PELÍCULAS .....</b>	<b>365</b>
EL EMPRESARIO .....	366
La exhibición con sonido .....	382
LAS SALAS .....	387
Cabinas de proyección .....	398
LOS OPERADORES DE CINEMATÓGRAFO .....	401
Práctica de la proyección .....	405
La profesión .....	407

PERSONAL AUXILIAR DE SALA .....	410
MÚSICOS .....	418
LA ORGANIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES .....	420
<b>6.- LA DISTRIBUCIÓN DE PELÍCULAS: EL SECTOR CLAVE .....</b>	<b>429</b>
EL ESTABLECIMIENTO DEL SECTOR .....	430
Los pases de pruebas .....	439
Asociaciones empresariales .....	445
Los impuestos al alquiler de películas .....	453
EL DOMINIO NORTEAMERICANO .....	459
Los contratos con los exhibidores .....	464
La introducción del sonido .....	482
LA REGULACIÓN DEL TRABAJO EN EL SECTOR .....	496
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>504</b>
BIBLIOGRAFÍA .....	512
FUENTES .....	523
APÉNDICE .....	538



Don Jose Gaspar, notable operador cinematográfico, considerado como el primero en España, obteniendo una de las escenas de la película «La Casa de la Troya», que con tan brillante éxito se exhibe en Madrid

JOSE GASPAR RODANDO UNA ESCENA  
Mundo gráfico, 25 de febrero de 1916, 11.

# LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

## SIGLAS

AEHC.- *Asociación Española de Historiadores del Cine.*

ASDREC.- *Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cine.*

BOE.- *Boletín Oficial del Estado.*

CDMH.- *Centro Documental de la Memoria Histórica.*

CEA.- *Cinematográfica Española Americana.*

CINAES.- *Cinematografía Nacional Española.*

CGAI.- *Centro Galego de Artes da Imaxe.*

CNT.- *Confederación Nacional del Trabajo.*

CSIC.- *Centro Superior de Investigaciones Científicas.*

DSS.- *Diario de sesiones del Senado.*

ECESA.- *Estudios Cinematográficos Españoles Sociedad Anónima.*

ERPI.- *Electric Research Products, Inc.*

FEIEP.- *Federación Española de Industria de Espectáculos Públicos.*

FSA .- *Film Service Association.* ICE.- *Información cinematográfica española.*

GFC.- *General Film Company-*

IVAC - *Instituto Valenciano de Artes Cinematográficas.*

MPPC .- *Motion Picture Patents Company.*

S.A.- *Sociedad Anónima.*

SAE.- *Sociedad General de Autores de España.*

SAGE.- *Sociedad general de espectáculos.*

SIE .- *Sindicato de la industria del espectáculo.*

S.L.- *Sociedad Limitada.*

SMPE.- *Society of Motion Pictures Engineers.*

SUEP.- *Sindicato Único de Espectáculos Públicos.*

SUIEP.- *Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos*



UACE.- Unión Artística Cinematográfica Española.

UFA.- Universum Film de Berlín.

UGT.- Unión General de Trabajadores.

## **ABREVIATURAS**

Art. -Artículo.

Ayto.- Ayuntamiento.

Cía. - Compañía.

Co.- Compañía.

EE.UU.- Estados Unidos.

Etc. - Etcétera.

Leg.- Legajo.

M.- Metros.

Pts.- Pesetas.

S.- Siglo

S.M.- Su Majestad.

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

## CAPÍTULO 1.

- 1.- Anuncio de la Galería Topográfica.
- 2.- Esbozo de una linterna mágica perfeccionada.
- 3.- Cristal de linterna mágica.
- 4.- Placa para fantasmagoría (1800-1850) .
- 5.- Anuncio de linterna mágica, cuadros disolventes, fotografía y pintura para aplicar color a las imágenes.
- 6.- Cristal para Cromatopio (1845-1890).
- 7.- Negativo de Teatro Óptico.
- 8.- Teatro Óptico De Reynaud.
- 9.- Anuncio de la venta de cinematógrafos Edison.
- 10.- Anuncio del estudio de Disderí en Madrid.
- 11.- Anuncio de la venta del retrato del rey Alfonso XIII.
- 12.- Anuncio de un establecimiento fotográfico.
- 13.- Anuncio de iluminación de fotografías.
- 14.- Anuncio del Mirografo.
- 15.- Decorado interior pintado de *El ciego de la aldea*.
- 16.- Vestido para teatro.
- 17.- Peinado para teatro.
- 18.- Collet-Salida de teatro
- 19.- Traje de baile y teatro.

## CAPÍTULO 2

- 1.- Sistema de visionado de Edison (kinestoscopio).
- 2.- Kinetophone. Sistema de Edison de visionado y escucha.
- 3.-Anuncio del cinematógrafo de bolsillo y de la oferta de libretillas.

- 4.- Mutoscope
- 5.- Anuncio del laboratorio fonográfico de Armando Hugens.
- 6.- Anuncio de la sociedad fonográfica con salón de audiciones.
- 7.- Anuncio de la sociedad fonográfica española.
- 8.- Anuncio de la Sociedad Fonográfica Española en el que se refleja el declive de la empresa.
- 9.- Anuncio de liquidación de la Sociedad Fonográfica Española.
- 10.- Muestra de la oferta de espectáculo de proyección.
- 11.- Anuncio del Salón-Edison.
- 12.- Salón de proyecciones, exhibiciones Lumière.
- 13.- Animatógrafo y cinematógrafo Lumière.
- 14.- Chronophotographe Gaumont
- 15.- Anuncio de la venta del Cinematógrafo Edison.
- 16.- Primer documental de la línea Orense-Vigo, José Gaspar, 1910.
- 17.- Portada del catálogo de productos de la empresa Animatograph de Robert W. Paul.
- 18.- Estudio de Paul.
- 19.- Cámara de trípode giratoria.
- 20.- Cuarto oscuro para el revelado de película, una habitación con las mismas características que si se tratase de fotografía.
- 21.- Cuarto de secado.
- 22.- Proyector Century Animatograph.
- 23.- La empresa cine -diorama de Barcelona, ofrecía la posibilidad de instalar equipos cinematográficos además de vender y alquilar películas y llevar a cabo producciones. Creemos que uno de los equipos ofrecido puedo ser el modelo Century animatograph de Paul, según la imagen que insertaron en su publicidad.
- 24.- Modelo de mesa (poste) desmontable de la empresa Pathé.
- 25.- Sistema básico de proyección formado por una lámpara mágica en cuyo interior hay un sistema de arco luminoso.
- 26.- Arco voltaico.

## CAPÍTULO 3

- 1.- Cinematógrafo de Familia.
- 2.- Anuncio de Instrumentos de precisión González y Ricart.
- 3.- Anuncio de González Ricart.
- 4.- Portada El Graphos Ilustrado nº 1,1906.
- 5.- Anuncio de El Graphos dedicado a fonógrafos.
- 6.- Anuncio El Graphos ofreciendo dar clases.
- 7.- Anuncio El Graphos especializado en fotografía y proveedor del rey.
- 8.- Anuncio de El Graphos con suscripción gratuita a la revista.
- 9.- Decadencia de El Graphos.
- 10.- Decadencia de El Graphos.
- 11.- Liquidación de la empresa El Graphos
- Ilustración 12.- Marcas anti-copia de la fábrica Pathé Frères y de la manufactura de Robert W. Paul aparecidos en sus catálogos e incluidos en sus negativos. Anuncio en los anuncios se avisaba quiénes estaban autorizados para la venta de productos Pathé.
- 13.- Cámara tomavistas Pathé. arriba el aparato cerrado y abierto y esquema del funcionamiento del mismo.
- 14.- Trípode modelo grande.
- 15.- Sistema de arrollado del negativo para la laboratorio.
- 16.- Positivadora Pathé.
- 17.- Poste desmontable para proyecciones fijas y animadas.
- 18.- Cabina prefabricada de Gaumont para proyección.
- 19.- Cajas proyectoras utilizadas en el proyector para limitar las consecuencias en caso de que se incendie la película.
- 20.- Anuncio solicitando un maquinista.
- 21.- Esquema del funcionamiento de una positivadora.
- 22.- Fotogramas del trabajo de Segundo de Chomón: título de película y fotograma coloreado de la película Les kiriki Acrobates Joaponais.
- 23.- Órgano de cinematógrafo.

24.- “Utilización del aparato electro-fonográfica en las escenas cine-fonográfica”.

## **CAPITULO 4**

- 1.- Ricardo Baños en la Guerra del Rif.
- 2.- Copia del personaje de Charlot de la productora Studio Film.
- 3.- Construcción del Estudio de Film Española.
- 4.- Vista general del Estudio Film Española.
- 5.-Guía cinematográfica.
- 6.- Publicidad del Estudio CEA.
- 7.- Anuncio de la productora Lotos Film.
- 8.- La moda en el Cine.
- 9.- Plataforma horizontal para cámara.
- 10.- Plataforma vertical para cámara.
- 11.- Cámara sobre plataforma con ruedas.
- 12.- Rodaje de la Película «Patricio Miró Una Estrella
- 13.- Rodaje utilizando dos cámaras con puntos de vistas prácticamente idénticos.
- 14.- Fernando Delgado, Enrique Blanco e Ignacio Cano en el rodaje de la película «Viva Madrid que es mi pueblo».
- 15.- Rodaje en una capea de la película «Viva Madrid que es mi pueblo».
- 16.- Florián Rey dirigiendo una escena.
- 17.- Pedro Larrañaga filmando una escena carcelaria.
- 18.- Cámara Debrie Parvo Modelo L.
- 19.- Rodaje de la película «La Verbena de la Paloma».
- 20.- Detalle de la claqueta.
- 21.- Fachada del Cine Gaiarre de Barcelona en la que diferentes tablonos muestran fotografías del programa que se exhibe.
- 22.- Fotografías de escena utilizadas con carácter promocional.
- 23.- Rodaje de la Película «El Tren». Utilización de decorado con la tercera pared.

- 24.- Estudios Edison en el Bronx. Realización de múltiples rodajes en un mismo estudio.
- 25.- Estudio acristalado de la Compañía Lubin en California.
- 26.- ingeniero de sonido en su cabina.
- 27.- Técnico de sonido ajustando el micrófono.
- 28.- Trípode para la colocación de los micrófonos durante el rodaje.
- 29.- Orquesta de música en el estudio de rodaje entre restos de decorados.
- 30.- Miguel Pereira y Enrique Rodiño con el periodista Mario Arnold ante el camión para rodajes de exteriores de CEA.
- 31.- Puesto de montaje.
- 32.- Grabación de títulos e intertítulos para montar en las películas.
- 33.- Escritura de títulos e intertítulos para montar en las películas.
- 32.- Sala de montaje.
- 33.- Montadora Trabajando.

## **CAPITULO 5.**

- 1.- Anuncio de la Sociedad Cines en el que avisan que no alquilan su producción oferta de películas de ocasión de la misma empresa.
- 2.-Anuncio Cinaes.
- 3.- Negativo de sonido recortado.
- 4.- Artículo sobre el Salón Proyecciones. Las películas sólo están tres días y que ofrecen cuatro estrenos diarios.
- 5.- Artículo Sobre El Cine Kursaal.
- 6.- Sección de la orquesta
- 7.- proyccionista
- 8.- Pantalla Portatil.
- 9.- Anuncio informando de la exhibición cinematográfica y el concierto de la orquesta.
- 10.- Fachada principal del Monumental.

## CAPITULO 6.

- 1.- Anuncio del representante Berardo Munzi de Barcelona.
- 2.- Alquiler y venta de películas para cinematógrafos.
- 3.- Anuncio de venta y alquiler de aparatos y películas Pathé Frères.
- 4.- Anuncio de Pathé Frères en Barcelona.
- 5.- Anuncio de Jose Gurgui, dedicado a la venta y el alquiler de películas.
- 6.- Anuncio de la empresa A. Cabot.
- 7.- Reventa de películas por metros.
- 8.- Anuncios de empresas dedicadas al negocio del cinematógrafo con sucursales. Arriba Marro y Tarré cuentas con sucursales en Madrid y Lisboa y Pathé Frères en Barcelona y Madrid, sucursales que multiplica en pocos años.
- 9.- Publicidad de la película «Quo Vadis» en la que se anuncia la subida precio taquilla.
- 10.- Publicidad de la empresa Seleccine en el que se refleja el sistema de programas de las empresas alquiladoras.
- 11.- Anuncio de la empresa de seguros SalvaFilms.
- 12.- Portada de la revista Arte y Cinematografía en la que se explicita que es órgano de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española.
- 13.- ILUSTRACION CÓMICA SOBRE LAS CONDICIONES DEL ALQUILER DE PELÍCULAS.
- ILUSTRACIÓN 14 (PÁG. ANTERIOR ARRIBA).- ANUNCIO DE LA VENTA DE ACCIONES DE LA EMPRESA SAGE.
- 15.- Anuncio de la venta de títulos de la empresa Verdaguer.
- 16.- Venta de acciones de la empresa Cinaes.
- 17.- Hoja de taquilla del cine Royalty.
- 18.- Hoja de taquilla del cine Rialto.
- 19.- Relación de salas equipadas con el sistema Sonoro Western Electric.
- 20.- Avance y Anuncio del estreno de la película «La canción de París» en Madrid.

# ÍNDICE DE GRAFICOS

## CAPITULO 5

GRÁFICO 1.- Comparativa de sueldos del equipo de operadores en sus tres categorías y para las diferentes zonas geográficas.

## CAPITULO 6

GRÁFICO 1.-Tendencia en la implantación de sucursales claramente ascendente.

GRÁFICO 2.- tendencia de la implantación de sucursales por regiones.

# ÍNDICE DE TABLAS

## CAPÍTULO 4

TABLA 1: Relación puesto y salario mínimos, en pesetas, dentro de los estudios.

TABLA 2: Relación de puestos laborales y sueldos mínimos de laboratorio cinematográfico.

## CAPÍTULO 5

TABLA 1: Comparativa de los sueldos diarios del personal de cabina, según las bases de trabajo de 1929, 1933 y 1936.

TABLA 2: Relación salarial de los diferentes puestos de los oficios auxiliares de sala, en función de la clasificación por categorías de las localidades.

## CAPÍTULO 6

TABLA 1: Gastos mínimos de una distribuidora según el empresario Antonio Armenta.

TABLA 2: Relación puesto- salario, comparativa.



## INTRODUCCIÓN

**E**l cine es un medio de comunicación y entretenimiento, una industria cultural que genera obras de arte tras la que se desarrollan negocios de producción, exhibición y compra-venta. Entendemos la cinematografía como una industria cultural que se inicia con el proceso que conduce a la captación fotográfica de las imágenes y los sonidos que conforman una película y que finaliza con la proyección de la misma ante un público. Para generar este producto, la película, entran en juego la tecnología y un lenguaje que se ha desarrollado a lo largo de más de un siglo de evolución y ambos factores, tecnología y lenguaje, son sólo una base que requiere de un grupo de personas que manejan disciplinas tan diferentes como el sonido, la decoración o la fotografía, influidas por las estrategias organizativas derivadas, a su vez, de su funcionamiento industrial. La creación y el consumo de películas bebe de las diversiones públicas del s. XIX que utilizaban como componente principal la imagen y de disciplinas como el teatro del que adoptó tanto cuestiones relacionadas con la puesta en escena como las fórmulas de consumo del espectáculo por parte del público.

**I**

Por otro lado, entendemos el cine no sólo como un arte total<sup>1</sup> sino, también, como un arte compartido<sup>2</sup> fruto de un grupo humano que aporta sus conocimientos y habilidades,

---

1. Canudo describe el Cinematógrafo como una fusión total de las artes en la que se une la ciencia con el arte, permitiendo fijar lo efímero de la vida enriquecido con la experiencia estética. Ricciotto Canudo «Manifiesto de las Siete Artes», en Romaguera i Ramio, Joaquim; Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (Madrid: Cátedra, 1989), 15-18.

2. El concepto de arte compartido surgió como contraposición a la idea de autoría del director. James F.

---

supeditados a un presupuesto económico y a una tecnología y que, como proceso cultural, es deudor del tipo de producto que se pretende generar, de un momento histórico concreto y de la sociedad en la que se desarrolla. Este grupo no suele ser, sin embargo, objeto de estudio como tampoco lo ha sido, de manera profunda, la tecnología que ha permitido el desarrollo de los discursos ni las estrategias organizativas de la producción, mientras que los acuerdos comerciales suelen estar envueltos en el secretismo. El cine es, además, un arte multidisciplinar que aúna cuestiones de puesta en escena con cuestiones técnicas relacionadas con la imagen y el sonido —que le permiten incorporar artistas, técnicos, ingenieros, etc.—, y que ha generado, a lo largo de los años, sus propias especialidades. En palabras de Román Gubern:

Industria y comercio: eso es el cine además de arte y espectáculo. (...) Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es industria y la película una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor<sup>3</sup>.

Pese a que tenemos el convencimiento de que el cine ha generado numerosas obras de arte y que, en su desarrollo la Historia del Cine ha señalado a figuras destacadas en el campo de la creación —directores principalmente—, en este estudio se plantea lo colectivo y no tanto lo individual, es decir, intentamos estudiar al conjunto de los miembros de los diferentes oficios, sus cometidos y condiciones laborales y no tanto el papel que pudo jugar un miembro en concreto; de igual manera, con el objetivo de analizar los procesos en los que se inscribe el proceso cinematográfico, renunciamos al análisis de películas determinadas y nos centramos en las tendencias y dinámicas establecidas. La renuncia al análisis de las películas se debe a que la mayoría de ellas han desaparecido.

---

Scott, *El cine: un arte compartido*, (Pamplona: EUNSA, 1979). Citado José María Caparrós Lera, *Travelling por el cine español* (Madrid: Ediciones Rialph, 1981), 20.

3. Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, 2003), 11.

## II

Durante mi formación en Ciencias de la Información y, especialmente, durante los años en los que tuve la oportunidad de trabajar en la producción cinematográfica, adquirí la consciencia de la dificultad de hacer cine en España. Al problema de la falta de presupuesto, se unía la falta de continuidad de proyectos que abocaba a los trabajadores a permanecer desempleados por períodos intermitentes en los que se desconocía cuando llegaría la siguiente película. Esta situación generaba un cambio permanente de trabajadores que se veían obligados a abandonar un medio en el que sólo unos pocos supervivientes conseguían acreditarse como profesionales con una trayectoria estable, en muchos casos además, esos profesionales eran miembros de una misma familia remitiendo a practicas artesanales en una estructura que se consideraba industrial.

La búsqueda de experiencias anteriores fue frustrante e infructuosa. Los técnicos no aparecían en los libros de Historia del Cine que remitían inexorablemente a las películas y los directores y actores principales.

Alrededor de la introducción de mundo digital y de la crisis ocasionada en la industria cinematográfica, surgió un nuevo elemento: la influencia de la tecnología en la aparición, modificación y desaparición de diferentes oficios. El elemento tecnológico añadió la necesidad de un estudio en perspectiva.

Finalmente, al iniciar la investigación tuve la fortuna de que se cruzara en mi camino Alicia Alted Vigil, a la postre la directora de este trabajo, que me planteó que para estudiar un elemento en evolución debía comenzar por el principio. Así se inició este trabajo cuyo objetivo se conformó como el estudio de la evolución de los oficios cinematográficos desde 1896: intelectuales, artistas, técnicos y obreros que llevaban a cabo el proceso cinematográfico desde su concepción hasta su consumo.

Las dudas que debíamos despejar como punto de partida eran múltiples y giraban alrededor de una cuestión básica: ¿cuándo, cómo y porqué se habían formado los diferentes oficios, qué cometidos llevaban a cabo y cómo vivían aquellos que se dedicaban a esta industria?. Alrededor de esta cuestión surgieron otras muchas ¿quiénes fueron los que iniciaron esta industria en nuestro país?, ¿cómo se organizaron las primeras estructuras laborales

---

y quiénes y con qué cometidos formaron parte de ellas?, ¿con qué frecuencia hacían una película y cuánto tiempo era necesario para finalizarla?, ¿cuánto cobraban?, ¿podían vivir de su trabajo en el cine?, ¿cuáles eran las relaciones establecidas entre los diferentes miembros?, ¿cuándo, cómo y porqué se especializan los profesionales y porqué surgen, se desarrollan o desaparecen los diferentes oficios?.

Para enfrentar este estudio hemos tomado como punto de partida el proceso cinematográfico en su vertiente industrial o empresarial. Las necesidades, dificultades y objetivos —principalmente económicos— de las empresas han señalado el camino de qué y cómo se produce, se distribuye y se consume las películas. Para llevar a cabo este estudio ha sido fundamental conocer la tecnología utilizada en los diferentes momentos, las dinámicas de trabajo y las fórmulas sociales de consumo de espectáculos, en general, y del cinematográfico en particular.

### III

El margen temporal del estudio parte de los antecedentes al nacimiento del espectáculo cinematográfico con el objetivo de conocer quiénes fueron los pioneros que formaron la industria, sus oficios de procedencia, los conocimientos de los diferentes individuos y su implicación con el medio, entendiendo a este grupo como iniciadores de una actividad que en muchas ocasiones no tuvo continuidad en el tiempo y cuyo proceder culminó en un fracaso empresarial o una retirada discreta.

El cierre del período estudiado coincide con dos momentos claves, uno nacional y otro internacional. La incorporación del sonido a la cinta cinematográfica, que supuso la grabación y exhibición de la misma con sonido incorporado, implicó, la entrada en el medio de nuevos oficios, la especialización de algunos y la desaparición de otros tantos. Fue un cambio sin precedentes producido a nivel internacional y que en nuestro país se llevó a cabo desde los últimos años de la década de 1920. Por otro lado, a nivel nacional, y en plena convulsión industrial se produjo la sublevación y la consiguiente guerra civil, que pese a no interrumpir del todo la actividad supuso la adecuación de la industria a las necesidades e ideología de cada uno de los bandos que se enfrentaban y marcó un punto de inflexión

evidente en nuestra historia. Tras la guerra comenzó una nueva fase en la que los oficios fueron nuevamente regulados, numerosos técnicos depurados, se aplicó nueva tecnología, se obligó a la sindicación y en la que, pese a todo, se siguieron haciendo películas.

Según Robert C. Allen y Douglas Gomery, “el mismo cambio histórico en el cine puede ser atribuido a los actos de un individuo influyente, a fuerzas económicas, al destino estético o a las presiones sociales, dependiendo de cuáles sean los factores que cada historiador considera más determinantes en la historia del cine<sup>4</sup>”. En el caso de este estudio, consideramos que los cambios entre ambos momentos se produjeron motivados por el desarrollo del negocio cinematográfico, por los aspectos económicos en los que se basa la actividad empresarial en su búsqueda de beneficios y que provoca la incorporación de ciertas tecnologías frente a otras, la generación de determinadas condiciones para sus trabajadores y la creación relaciones concretas entre los sectores que forman parte de esta industria. Desde la aparición del cine como un espectáculo que se suma a los ya existentes, los cambios que se han operado hasta llegar al cine que podemos contemplar en la actualidad son evidentes: de las cintas de un minuto hemos pasado a horas, de la crepitación de las imágenes a la alta definición en color y escuchamos un sonido envolvente donde antes había acompañamientos sonoros diversos. La evolución en algo más de un siglo de existencia no deja lugar a dudas; esta evolución en las cuestiones tecnológicas ha provocado, también, cambios de diferente trascendencia en lo que respecta al trabajo de las personas que hacen posible esta industria del entretenimiento y en las propias películas. Desde el primer espectáculo donde una única persona podía llevar a cabo todo el proceso se ha pasado a cientos de oficios especializados, divididos en sectores diferenciados, para poder llevar una película a la pantalla.

Hemos intentado afrontar esta posición desde dos planteamientos que consideramos complementarios. Por un lado, el relacionado con el concepto de Historia social que plantea Emeterio Diez Puertas entendida como “actividad material, vivencial y simbólica, observable en la relación que mantienen el hombre y el cine dentro de un determinada formación

---

4. Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine* (Barcelona: McGraw-Hill, 1995), 25

---

social<sup>5</sup>”, en la cual, la película no es el hecho histórico sino la praxis misma<sup>6</sup> y que relaciona la evolución con el concepto de conflicto fruto de la pluralidad de intereses puestos en juego. Por otro lado, con el concepto de Allen y Gomery del cine como un sistema con múltiples facetas —manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología— cuyo estudio requiere “comprender el modo en que este sistema opera y ha cambiado con el tiempo [para lo cual] hay que entender no sólo el funcionamiento de cada una de estas partes sino también su interacción<sup>7</sup>”; es decir, comprender la actividad empresarial, implica analizar el proceso cinematográfico en su conjunto<sup>8</sup>, un proceso que en los primeros años recaía en una única persona pero que una vez divididos en ramos especializados la influencia de unos sectores sobre los otros lo hace imprescindible. En una línea similar al modelo teórico trazado en el trabajo de autores como David Bordwell, Barry Salt, Charles Musser o Rick Altman, intentamos abarcar varios contextos que permitan acercar la historia de la estética y la de la tecnología<sup>9</sup>. Julio Pérez Perucha también reivindica que “el lugar de cada film deberá ser analizado y definido en función del estudio y posterior cruce de todas las circunstancias que de un modo u otro intervienen en su producción, (...) o sea, qué estrategias organizativas de la producción y del relato y que respuestas textuales en el film se arbitrarán para eludir, transformar o asumir creativamente las determinaciones administrativas, económicas, culturales, políticas, industriales, tecnológicas que atravesaba el concreto momento histórico<sup>10</sup>».

---

5. Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine*, 19.

6. *Ibíd.*, 17.

7. Robert C. Allen and Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, 13.

8. Hemos dejado fuera del estudio a los miembros de las empresas auxiliares generadas alrededor del cinematógrafo, desde la creación del propio negativo, pasando por aquellas que suministraban algunos elementos necesarios para la exhibición como gases y carbones, hasta aquellas dedicadas al suministro de decorados y vestuario o los propios estudios de rodaje, si bien, las hemos tenido en cuenta como parte del proceso estudiado.

9. Josetxo Cerdán, «Técnica y estética. Apuntes para una aproximación a algunos aspectos del primer cine sonoro español,» *Vértigo. Revista de cine.*, no. 13 (1998): 36-43.

10. Julio Pérez Perucha, “Hacia una reconsideración del cine español”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Huellas de luz. Películas para un centenario* (Madrid, Diorama/Asociación Cien Años de Cine, 1995), 13-20. Citado por José Luis Castro de Paz, «Work in progress. Algunas notas sobre una década de historiografía y teorías cinematográficas en España», *Secuencias: Revista de historia del cine*, no. 16 (2002): 1-17.

## IV

El ámbito territorial del estudio se circunscribe a España y, por cuestiones de limitación práctica, quedan destacados los territorios de Barcelona y Madrid ya que se trata de dos de los centros de producción y de comercio cinematográfico más importantes durante el período estudiado. Por lo que respecta a la nacionalidad, hemos considerado dentro de cinematografía nacional a aquellas actividades financiadas con capital español y cuya iniciativa parte de empresas españolas, de manera que, en los inicios hemos considerado la nacionalidad de quien encarga la grabación de una cinta y la procedencia del operador nos interesa como elemento de estudio de los miembros de ese oficio. De la misma manera, en años posteriores las empresas de distribución dependientes de los grandes estudios norteamericanos no los hemos considerado nacionales ya que su capital y dependencia empresarial se situaba fuera del país pese a incluir términos sinónimos de hispánico en su denominación.

En el aspecto territorial se da, sin embargo, una paradoja y es que la industria cinematográfica establecida en España mantuvo en todo momento una importante vinculación con otros países, tanto en lo relativo a la tecnología como a los productos e incluso a la formación de técnicos, motivo por el que el estudio está salpicado de las circunstancias de esos países de referencia y, muy especialmente, de la evolución de la cinematografía en Norteamérica por haberse convertido en el país hegemónico en este tema. En este aspecto, hemos considerado a la industria cinematográfica española incluida en una de las primeras industrias globales o transnacionales: el asentamiento de delegaciones y sedes nos obliga a conocer qué estaba sucediendo en los países de los que procedían las empresas para comprender su funcionamiento e influencia en España además, especialmente alrededor del sonoro, ejercieron un control casi absoluto de la industria cinematográfica al tiempo que se convertían en una escuela para los técnicos y artistas nacionales.

## V

La evolución de la tecnología afecta a las tareas que pueden realizarse en función de la misma y requieren, para su utilización, una cantidad mayor o menor de personas con diferentes

---

niveles de cualificación, de manera que por ejemplo, en el caso de la maquinaria de cámara la utilización de una plataforma para realizar panorámicas implicaba manejar dos manivelas con cadencias diferentes e incluso en sentido contrario, por lo que se recomendaba que una de ellas la manejase un ayudante, por lo que si conocemos la implantación de esta maquinaria podemos establecer como presupuesto la presencia de estos ayudantes y corroborarlo ayudándonos de otras fuentes documentales.

Hasta la fecha, no existe ningún trabajo que haya tratado los oficios cinematográficos en el período silente y el vacío se extiende prácticamente hasta la actualidad e incluye a la tecnología utilizada. Existen algunos estudios monográficos sobre profesiones concretas que, en general dedican unas breves páginas al período que hemos estudiado. El objetivo de este trabajo es, pues, un tema novedoso dentro la Historia del cine español, que intenta ahondar en la disciplina y enriquecer el campo de estudio. A pesar de la ausencia de estudios relativos al conjunto de los técnicos cinematógrafos, existen algunas investigaciones sobre departamentos concretos de la producción cinematográfica que, generalmente, se han centrado en los jefes de dichos departamentos y abarcan un espacio de tiempo muy amplio en el que el período silente no tiene demasiada relevancia.

El trabajo de coordinación de Francisco Llinás, *Directores de fotografía del cine español*, como él mismo expone es “una primera aproximación y una reunión de documentos que permitan la reflexión y comprender en qué medida los directores de fotografía han tenido su mérito (o su demérito) en la historia del cine español<sup>11</sup>” como elemento que aporta y define el producto cinematográfico resultante. Incluye textos y entrevistas centrados, principalmente, en la cinematografía española posterior a la guerra civil debido a que “escribir sobre el trabajo de los directores de fotografía en el largo y oscuro período del cine mudo español es una tarea tan erizada de escollos como para que se convierta en estéril divagación<sup>12</sup>” debido, entre otras circunstancias, a la práctica total desaparición de

---

11. Francisco Llinás, «Introducción», en Francisco Llinás (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989), 13.

12. Julio Pérez Perucha, «La larga marcha», en Francisco Llinás (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989).



las películas del primer período de la cinematografía española que impiden profundizar en el análisis del trabajo de fotografía.

Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, por su parte, han profundizado en el trabajo de otros dos gremios, el de los guionistas y el de los productores cinematográficos. En el caso de los guionistas<sup>13</sup> el estudio se inicia en 1930 debido, según explican los autores, a la dificultad para hablar de guión durante el período anterior y, en el caso de los productores<sup>14</sup>, aunque se trata desde los inicios del cine apenas se dedican doce páginas al período comprendido entre 1900 y 1930, en las que se analiza, principalmente, el tipo de producciones a las que hace frente un grupo reducido de empresas. El sector de la producción ha sido también estudiado en *El productor y la producción en la industria cinematográfica*<sup>15</sup> donde se tratan algunas cuestiones metodológicas interesantes aunque se centra, principalmente, en la época postfranquista. En *Directores artísticos del cine español*<sup>16</sup>, Jorge Gorostiza dedica un breve pero interesante capítulo a tratar el período del llamado cine mudo, resaltando la figura de algunos de los primeros decoradores de nuestro cine.

Mayor interés, para este trabajo, tienen algunos artículos como los escritos por Daniel Sánchez Salas sobre los explicadores o los autobiográficos *Colour by Stencil: Germaine Berger and Pathécolor*<sup>17</sup> y “Operador de máquinas”. *Deus ex machina de las primeras salas cinematográficas*<sup>18</sup>, junto con las entrevistas publicadas en la prensa o recopilada en diferentes volúmenes, entre las que destacan, las llevadas a cabo por Francisco Llinás en el volumen sobre los directores de fotografía antes comentado, el coordinado por Emilio C.

13. Esteve Riambau and Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Madrid: Cátedra, 1998).

14. Esteve Riambau and Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008).

15. Javier Marzal Felici and Francisco (eds.) Gómez Tarín, «El productor y la producción en la industria cinematográfica,» en *II Congreso internacional sobre Análisis Fílmico* (Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009).

16. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español* (Madrid: Cátedra, 1997).

17. Jorge Dana and Niki Kolaitis, «Colour by Stencil: Germaine Berger and Pathécolor» *Film History* (Indiana University Press) 21, no. Part 2 (2009): 180-183.

18. Timothy Barnard, «Operador de máquinas. Deus ex machina de las primeras salas cinematográficas,» *Archivos de la Filmoteca*, no. 48 (Octubre 2004): 11-39.

---

García Fernández, *Memoria viva del cine español*<sup>19</sup>, y en menor medida por las fechas, el de Álvaro Armero, *Una aventura americana, españoles en Hollywood*.

La tecnología utilizada en el período estudiado ha sido tratada de manera irregular. Son especialmente numerosas las referencias durante los primeros años, en los que se publicaron numerosos artículos con explicaciones del funcionamiento del cinematógrafo y de aparatos similares, sin embargo, una vez superada la fase de novedad las referencias desaparecen. La misma pauta se ha mantenido en la bibliografía localizada, por lo que hemos recurrido por un lado a bibliografía anglosajona, más prolija que la nacional en este aspecto —además, la práctica totalidad de la tecnología cinematográfica utilizada en nuestro país es extranjera o copia modelos extranjeros—, y a los manuales generados en la época. De los textos anglosajones son destacables *A technological history of motion pictures and television*, recopilación de algunos importantes textos publicados por *The journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, en los que se encuentran textos de algunos de los pioneros de la cinematografía mundial como Dickson, Louis Lumiere o Robert William Paul, por citar alguno de los más conocidos. Muy interesante, por el enfoque y el contenido, es el libro de Barry Salt *Film Style & Technology: history and analysis*<sup>20</sup>, donde se analiza la historia del desarrollo estilístico de las películas norteamericanas y la tecnología cinematográfica que tiene conexión con este desarrollo. En cualquier caso, la consulta de la bibliografía anglosajona ha sido utilizada como material de referencia cuyas circunstancias no siempre son trasladables a nuestra cinematografía, por lo que sólo hemos recogido aquellas cuestiones que hemos podido corroborar. Es también destacable el trabajo de Camille Blot-Wellen<sup>21</sup> a propósito de la colección Sagarmínaga de la Filmoteca Española, centrada en el período de 1897 a 1906, que incluye referencias muy interesantes a propósito de las actividades de este exhibidor bilbaíno.

---

19. Emilio C. García Fernández (coord.), *Memoria viva del cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998).

20. Barry Salt, *Film style & technology: History and analysis* (London: Stardword, 1992).

21. Camille Blot-Wellen *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao*. Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografías y de las Artes Audiovisuales, 2011.

El trabajo en el medio cinematográfico ha sido tratado por Emeterio Diez Puertas<sup>22</sup> desde el punto de vista del movimiento obrero en *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1939*, trabajo que pese a cubrir muy pocos años del período abordado en este estudio nos aportó información e ideas valiosas.

Finalmente, en lo que respecta a las estrategias organizativas de la producción, la bibliografía española no le ha prestado atención, probablemente por la imposibilidad casi absoluta, de localizar archivos de empresas. El tema queda reflejado en comentarios dispersos en la bibliografía general de la historia del cine español y, para poder establecer un punto de inicio, hemos debido recurrir, nuevamente, a bibliografía anglosajona, especialmente a los trabajos de Charles Musser sobre los inicios del cine y los de Janet Staiger y David Bordwell<sup>23</sup> sobre el modo de producción de los estudios norteamericanos que establecieron el modelo de producción en serie propio de los sistemas industriales. Estos textos nos han servido como referencia puntualmente ya que en la mayor parte de los casos el nivel de especialización y organización no eran comparables con la estructura creada en España .

## VI

El desarrollo cinematográfico del período estudiado se produjo en base a empresas generalmente pequeñas y de breve duración en el tiempo, por lo que en su mayoría no dejaron documentación de su actividad; por otro lado, como hemos comentado, la práctica totalidad de las películas han desaparecido lo que nos hizo descartar un estudio a partir del análisis de películas que nos indicara la aplicación de diferentes mecanismos como el uso de movimientos de cámara. Descartamos también como fuente las entrevistas debido a que las fechas de estudio han impedido localizar un grupo significativo de trabajadores en esta industria durante la época y sólo hemos podido entrevistar a Juan Mariné, director de

---

22. Diez Puertas, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001.

23. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. (Barcelona: Paidós, 1997).

---

fotografía que comenzó su carrera profesional en Barcelona pocos años antes del estallido de la guerra civil. Ante la falta de documentos escritos, hemos centrado la localización de fuentes en las evidencias y los rastros generados durante el proceso industrial y empresarial, con el objetivo de ir estableciendo mapas de indicios<sup>24</sup> suficientemente compactos como para poder extraer conclusiones de ellos.

A nivel documental, hemos intentado abordar el tema desde tres perspectivas: la cinematográfica, la tecnológica y la laboral. El acercamiento a la cinematografía lo hemos realizado por un lado, a través del material generado por las empresas en la comercialización de sus productos o servicios: catálogos publicados y anuncios en prensa en los que se aportaron informaciones comerciales, novedades, etc., esenciales para conocer la tecnología y también las dinámicas de trabajo establecidas los primeros años. Son catálogos, sobre aparatos y películas, publicados por las principales compañías que operaban en el panorama cinematográfico nacional como Luís Macaya<sup>25</sup>, concesionario de la casa Pathé Frères en Barcelona, que nos ofrecen la descripción de los aparatos puestos a la venta y de las transacciones comerciales establecidas alrededor de las películas junto con algunas de sus características básicas. El catálogo de Robert W. Paul<sup>26</sup>, en su versión inglesa, nos aporta informaciones relacionadas con la producción principalmente, pero también con la maquinaria que se maneja en estos años.

Además de los catálogos hemos recurrido a los anuarios y almanaques que desde el primer año de funcionamiento del cinematógrafo incluyen ofertas comerciales y proveedores. Estos volúmenes, junto con los publicados por la revista *Arte y cinematografía* nos permiten conocer la evolución de los sectores a través de la publicidad que realizaban ellos mismos y de las entradas que se generaban en la confección de los mismos.

---

24. Javier Marzal Felici and Francisco (eds.) Gómez Tarín, «El productor y la producción en la industria cinematográfica,» in *II Congreso internacional sobre Análisis Fílmico* (Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009), 71

25. *Pathé Frères. Cinematógrafos y películas* (Barcelona, octubre 1904) y Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905).

26. *Animatograph. Camera, projectors & accessories* (London, 1904)

El cinematógrafo, como fenómeno social y cultural fue además contemplado y analizado por la prensa en la que se establecieron páginas estables dedicadas a la cinematografía<sup>27</sup> y, desde los primeros años de la década de los diez se publicaron revistas especializadas. Los artículos y reportajes publicados en estos años han sido muy importantes para este estudio pese a que las publicaciones especializadas dedican la mayor parte de las páginas a actores y actrices, siguiendo el sistema de star system de los grandes estudios norteamericanos, convirtiéndose en los mayores escaparates de las producciones extranjeras.

La incorporación de la fotografía como fuente, especialmente en el sector de la producción de películas, ha sido muy importante. La fotografía como registro de un acontecimiento desarrollado en un momento y tiempo concreto nos ha aportado un testimonio clave de lo que sucedía<sup>28</sup> durante el rodaje, por ejemplo, y nos permite comprobar cuestiones relacionadas con el equipamiento, los lugares de trabajo, la cantidad de personal, etc. Las fotografías fueron realizadas, principalmente, con una finalidad publicitaria que, en general, trataban de informar del argumento de la película, de los actores protagonistas y de la riqueza de recursos para su puesta en escena (decorados, iluminación, etc.), pero también de los medios técnicos empleados por lo que, además de la escena se solía fotografiar el proceso de rodaje. En cuanto a los grabados y dibujos proceden bien de los catálogos de venta de productos, bien de los manuales realizados en la época con finalidad educativa. En definitiva, las fotografías e imágenes procedentes de grabados, han supuesto un elemento documental prioritario del que conocemos el punto de vista e intencionalidad con la que fueron realizados lo cual elimina posibles distorsiones en su interpretación<sup>29</sup>. Hemos utilizado imágenes procedentes tanto de las publicaciones de la época como, en menor medida, de la fototeca de la Filmoteca Española cuyo archivo, cuando fue consultado, estaba ordenado en función del título de las películas pero carecía de herramientas de

---

27. El volumen de periodistas especialistas en el material llegó a ser tan importantes que se agruparon en sociedades desde las que defender sus intereses.

28. Emilio Luis Lara López, *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología* (Universidad de Jaén: Revista de Antropología Experimental, 5. Texto 10, 2005), 3.

29. Peter Bourke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005)

---

descripción que facilitasen la consulta.

Por último, para estudiar el aspecto cinematográfico hemos recurrido a los manuales publicados en la época, destinados principalmente a los operadores de aparatos de proyección aunque algunos de ellos introdujeron algunos capítulos o comentarios sobre el proceso de rodaje. Estas mismas fuentes —los manuales, catálogos, anuncios de prensa y fotografía— han sido fundamentales para abordar el aspecto de la tecnología del cual nuestro país era totalmente dependiente del extranjero. El texto de Francisco Jordi y Martí, *Foto-Cinemo-Grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado*<sup>30</sup> pretende establecer las reglas para una instalación industrial y trata los aparatos de proyección, las fuentes de luz y el desarrollo del trabajo de un operador de 1902. Casi una década después encontramos *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía*<sup>31</sup>, un texto firmado por W. Biggs cuya versión española corre a cargo de E. H. H., muy centrado en la proyección cinematográfica y la *Guía práctica de la cinematografía* de Víctor Mariani cuya versión española firma Enrique Tedeschi, que aporta algunas referencias sobre la captura de imágenes y sus necesidades. La exhibición es el negocio principal de la industria cinematográfica española y el de proyector de sala se convirtió en la primera profesión regulada que requiere superar un examen para poder ejercerla, por lo que los manuales se centraron especialmente en este trabajo, destacando *El manual práctico del operador moderno. Manejo de los aparatos, averías y remedios. Legislación*<sup>32</sup>, de W. W. Parker traducido por E. Heras, del que aparece una versión adaptada, *El cinematógrafo mudo y sonoro. Manual práctico del operador*<sup>33</sup>, con la incorporación del sonido.

Para el estudio del aspecto laboral hemos realizado un vaciado documental del material generado por los diferentes sindicatos establecidos a finales de los años veinte que

---

30. Francisco Jordi y Martí, *El Foto-Cinemo-Grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado* (Barcelona: El Fotógrafo, 1902).

31. W. Biggs, *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía* (Barcelona: Araluce, 1911).

32. W. W. Parker, *Manual práctico del operador cinematográfico moderno. Manejo de los aparatos, averías y remedios. Legislación* (Barcelona: Galve, 1913-4 (aprox)).

33. Adr. Funk and W.W. Parker, *El cinematógrafo mudo y sonoro. Manual práctico del operador* (Barcelona: Ossó, 1932).

permanece custodiado en el Centro Documental de la Memoria Histórica (básicamente se conservan aquellos desarrollados durante la Guerra Civil por las organizaciones afiliadas a los sindicatos mayoritarios CNT y UGT) y en menor medida, el Archivo General de la Administración y la Fundación Largo Caballero. Pese a que los años en los que los trabajadores de la industria cinematográfica estuvieron organizados sindicalmente, fueron muy pocos en relación con los años estudiados, la documentación localizada nos ha permitido valorar el grado de especialización y las condiciones laborales en las que desarrollaban sus cometidos. Habría sido muy enriquecedor acceder a la documentación generada por el Instituto de Reformas Sociales y, más concretamente, a los censos y el material generado por los diferentes jurados mixtos de espectáculos públicos en cada una de sus secciones y por los tribunales industriales durante la década de los años veinte, pero según parece la documentación desapareció en un incendio del Archivo General de la Administración.

A partir de la década de los diez el proceso cinematográfico comenzó a especializarse y se dividió en tres sectores; abordar la relación empresarial entre estos tres sectores y sus derivadas laborales ha sido posible gracias a un pequeño fondo custodiado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España en el que se conservan modelos de contrato establecidos entre exhibidores y distribuidores de películas y la documentación que se generaba en el desarrollo de la comercialización de la película a partir de ellos. Las condiciones en las que el comercio quedaba establecido afectaron extraordinariamente a las posibilidades del sector de la producción.

Por último, se ha realizado una búsqueda exhaustiva de la legislación generada en la época referida tanto a materia cinematográfica como laboral, lo que ha aportado información sobre las condiciones laborales y salariales, en algunas ocasiones, y la preocupación de los poderes públicos en materias concretas como el contenido de las cintas, la seguridad y los locales de exhibición.



---

## VII

El trabajo está organizado en seis capítulos que atienden, principalmente, a dos criterios: el temporal y el industrial que divide la actividad cinematográfica en tres sectores. En lo que respecta a la división temporal, se ha tenido en cuenta el cambio en el modo de trabajo por el cual se pasó de la fabricación artesanal a un método más industrial.

Tal como indica Charles Musser en su libro *The emergence of cinema. The american screen to 1907*<sup>34</sup>, creemos que el cine no nace como una forma nueva de arte sino que emerge de los espectáculos de proyección existentes previamente. Por este motivo el primer capítulo está dedicado a los espectáculos basados en imágenes, fijas y móviles —y en ocasiones proyectadas— previos a la aparición del aparato cinematográfico. El capítulo está organizado en base a tres puntos que establecen la base de la cinematografía tanto en lo relativo a la exhibición como a la creación de imágenes cinematográficas: los espectáculos basados en imágenes, la fotografía y el espectáculo teatral. La compleja naturaleza del cine es, precisamente, fruto de este origen al establecerse sobre la base de múltiples disciplinas existentes: surgió derivado de las herramientas de trabajo destinadas a la investigación en un momento cultural en el que se hizo común la afición científica casi como una forma de ocio para determinados sectores de la sociedad, lo cual favoreció la vulgarización de esta herramienta; como instrumento que hacía uso de la fotografía propició el acercamiento de los fotógrafos que entendieron el invento como una extensión de su oficio. Sin embargo, la fotografía no ha sido considerada únicamente por su importancia técnica en relación con el cine, sino que se trata de una práctica con implicaciones sociales que también se trasladaron al cinematógrafo. Finalmente, la aparición del cinematógrafo se inscribió en un contexto de nuevas fórmulas teatrales y en la utilización de la proyección de imágenes como entretenimiento, como una fórmula de conocer espacios lejanos de una forma real o bien precisamente por lo contrario, por su capacidad de generar espacios irreales. Nos hemos detenido en analizar el tipo de espectáculos que se contemplaban en estos años y el significado social y las estrategias empresariales de dichos espectáculos.

---

34. Charles Musser, *The emergence of cinema. The american screen to 1907* (New York: University of California Press, 1990).



El capítulo segundo se centra en los primeros años del cinematógrafo hasta, aproximadamente, 1903. Son años en los que surgen multitud de aparatos similares y en los que el interés se centró en el mecanismo, en la novedad, y en las ventajas que aportan unos frente a sus competidores; años en los que para una pequeña empresa apostar por uno de los dispositivos podía resultar fatal como pudo suceder a la Sociedad fonográfica española. Fruto de esta fase de novedad surgieron, sin embargo, empresas que marcaron el desarrollo de la cinematografía. Nos hemos detenido en las empresa Gaumont y la de Robert William Paul debido a que a través de sus catálogos podemos acercarnos a las primeras formas de organización del trabajo y a la figura del primer especialista del medio, el operador. Estos aparatos, por otro lado, se incorporaron a los espectáculos existentes, analizados en el capítulo anterior junto a los que fueron estableciendo las bases de la exhibición cinematográfica.

Una vez que se superó la novedad, unos pocos equipos resultaron vencedores y se mantuvieron en el mercado; el propio aparato de los hermanos Lumière fue uno de los que desapareció en ese proceso. El capítulo tercero, en el que desarrollamos poco más de tres años, analiza las primeras experiencias y síntomas de la especialización empresarial. La mejora de los equipos generó una especialización de los mismos que provocó la división de las funciones del operador en el trabajo de captura por un lado y el de exhibición por otro. En paralelo, apoyado en esas mejoras técnicas y como fórmula para salir de la crisis generada por la pérdida del factor novedad, el interés recayó en el contenido de lo proyectado, en las películas, que alargaron su duración y necesitaron diferentes mecanismos para que el público lo entendiera. El interés renovado, centrado en las películas, generó la demanda continua de nuevas películas y con ellas la necesidad de acercar las películas a los exhibidores mediante intermediarios.

Para el establecimiento de estas tres especialidades —creación, venta y exhibición— fue fundamental la labor de la empresa Pathé Frères, una de las primeras en establecer una sucursal en nuestro país, a partir de cuyos catálogos hemos obtenido una idea bastante precisa del inicio de la especialización.

---

Los capítulos cuarto, quinto y sexto analizan los tres sectores resultantes de esa especialización. El capítulo cuarto se centra en el sector de la producción, entendido como generador de la iniciativa y financiador del proceso. Para estudiar este sector hemos tenido en cuenta, principalmente, la producción de películas de ficción debido, por un lado, a que es el modelo que requiere un mayor número de profesionales y por otro, porque es la fórmula que posibilitó la creación de un sistema de fabricación en serie y con ello el paso de una actividad artesanal a otra industrial. Después de analizar la evolución del sector a lo largo del período estudiado, nos adentramos en los diferentes momentos y sectores que forman parte de la producción de las películas.

El capítulo quinto se centra en la exhibición de películas, principal negocio de la industria cinematográfica en nuestro país. El capítulo queda estructurado alrededor de tres elementos: los empresarios, las salas como espacio de proyección pero también como espacio de trabajo del primer profesional de la industria, el operador de cabina, y el trabajo de los miembros incluidos en este sector los cuales, al ser los más numerosos también fueron los primeros en adquirir bases reguladoras de su trabajo y en organizarse laboralmente.

Finalmente, el sexto capítulo está dedicado al sector de la distribución, el sector clave. Controlado por las asociaciones de empresarios y dominado por los grandes estudios norteamericanos su acción e influencia sobre los sectores de la producción y la exhibición determinaron su desarrollo. El estudio de su organización y de los contratos establecidos son esclarecedores para entender porque la industria cinematográfica se desarrollo en nuestro país de la manera en que lo hizo.

Para finalizar esta introducción, quisieramos aclarar que el sistema de citación que hemos considerado más adecuado para este trabajo es el Estilo Chicago<sup>35</sup> debido a la flexibilidad del sistema, la claridad de las referencias y a que permite mantener el texto limpio.

---

35. «Estilo Chicago», Universidad de Alicante, accesible en red: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/45403/1/Estilo-Chicago.pdf>

## IMÁGENES Y ESPECTÁCULOS PRE-CINEMATOGRAFICOS

**L**a cinematografía surgió a finales del siglo XIX como resultado de la confluencia de los avances científicos en materias relacionadas con la visión, junto con la industrialización y la aparición de las clases sociales.

El final del siglo XIX fue un período de intenso avance y experimentación en el terreno de la visión y, más concretamente, de su registro. En general, estos avances, tuvieron como objetivo utilizar las imágenes en investigaciones científicas de diversa índole como es el caso del estudio de la locomoción o del interior de los cuerpos opacos, es decir, el objetivo era utilizar dichas imágenes como un instrumento de trabajo que posibilitara otro tipo de estudios. Sin embargo, estos adelantos alcanzaron una expansión desconocida hasta ese momento favorecida por, lo que Souguez denominaba, las aficiones científico-artísticas de la burguesía acomodada de principios de siglo. Además, se generó una especie de primitiva globalización del conocimiento que permitió, por un lado, que los científicos de diferentes lugares del mundo occidental conocieran el trabajo de sus colegas y, por otro, que dichos avances llegaran en cierta medida a la sociedad, vulgarizados en forma de espectáculos en los que se ofrecía tanto exhibiciones de rayos x como, por ejemplo, imágenes microscópicas proyectadas y agigantadas en la pantalla.

En España, la aparición y el asentamiento del cinematógrafo se benefició de la evolución social y cultural que experimentó el país desde 1876 y que cristalizó con el cambio de siglo<sup>1</sup>. La industrialización, facilitada por la implantación de la electricidad, permitió la fabricación en serie y generó un cambio significativo en la vida de los trabajadores que adquirieron la posibilidad y la necesidad de disfrutar del tiempo libre. Según Jon Letamendi, la introducción de la electricidad en España se inició en 1881 con la fundación de la compañía Seguridad Eléctrica Española que la implantó, ese mismo año, en Madrid y, un año después, en Barcelona. En pocos años, buena parte de las principales ciudades contaban con este tipo de energía y, precisamente, cuando se introdujo el cinematógrafo los pioneros primaron las ciudades que poseían energía eléctrica, entre otras cosas, porque muchos aparatos lo necesitan para funcionar. De manera similar sucedió con las líneas de ferrocarril, que favorecieron la llegada de pioneros a las ciudades en las que, por otra parte, se podía conseguir más público para el espectáculo. La electricidad proporcionaba alumbrado público y con ello, la posibilidad de deambular por las calles con seguridad en horas nocturnas lo que facilitó, a su vez, la ampliación del horario de los espectáculos.

La industrialización provocó, también, la creación de clases sociales y con ellas los movimientos obreros: surgió el proletariado con unas condiciones de vida, en ocasiones, miserables y la burguesía, comercial e industrial, ganó terreno. Los trabajadores–asalariados protagonizaron la conquista y adquisición de algunos derechos laborales establecidos desde finales del siglo XIX y afianzados a lo largo del siguiente: se reguló el descanso dominical, el trabajo de mujeres y la cobertura del trabajador en caso de accidente laboral, siguiendo los modelos establecidos en Francia e Inglaterra. El movimiento obrero, todavía tímido en estos años e inexistente en lo que respecta a los espectáculos públicos, influyó en las disposiciones que se promulgaron a este respecto. La industrialización y las jornadas laborales generaron un aumento en el número de individuos que podían y querían acceder a consumir diversiones. En esta generalización del disfrute del tiempo libre, hasta ese momento reservado a las clases más acomodadas, cobraron importancia los espectáculos

---

1. Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, (Madrid: Marcial Pons, 1999), 17.

relacionados con efectos ópticos y proyección de imágenes —herederos de la linterna mágica— extendidos, a su vez, por las tendencias establecidas en el teatro, por ejemplo, con la zarzuela y su versión en un acto conocido como teatro por horas. Los espectáculos ópticos en los que se incluyeron buena parte de las primeras proyecciones, eran herederos de las estructuras de espectáculos tradicionales, lo que incluye los espacios físicos, ciertas narrativas, los profesionales y las estrategias comerciales. En cualquier caso, en 1896, cuando hizo su aparición el cinematógrafo, el precio de una entrada de preferencia en los salones teatrales era de una peseta, un coste muy elevado para las clases sociales más humildes, por lo que “el cinematógrafo se va asentando en las urbes más populosas o con mayor capacidad adquisitiva”<sup>2</sup> y los primeros espectadores fueron los mismos consumían opera o demostraciones espectaculares asociadas con los avances científicos.

Coincidiendo con Emeterio Díez, el cinematógrafo es el símbolo que unifica ambas cosas, desarrollo industrial y el nuevo ocio de las clases trabajadoras industriales. Un producto de ocio que permitiese un *consumo masivo*, requería un proceso de construcción o, al menos de puesta a disposición del público, también masivo y esto se facilitó con la cinematografía que, a diferencia de los espectáculos herederos del teatro, posibilitaba la fabricación en serie de copias para su explotación industrial y su consumo. En relativamente pocos años, se pasó de un divertimento artesanal a un producto industrial que permitía la creación y distribución de películas, llevadas a cabo por personal profesional, surgido de la necesidad de adaptarse a la tecnología que posibilitaba esa fabricación en serie. Es decir, la necesidad de producir cada vez un mayor número de películas impulsó el avance de la tecnología que lo hacía posible y exigió la especialización<sup>3</sup> de sus trabajadores.

Antes de la llegada del cinematógrafo, la sociedad estaba acostumbrada a ver exhibiciones con imágenes con movimiento basados en proyecciones sobre lienzos, juegos de persistencia

---

2. Julio Pérez Perucha, “Narración de un aciago destino (1896-1930)” en Román Gubern et al., *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 2005), 22-25.

3. “Después de 1907, la producción cinematográfica fue subdividiendo progresivamente el trabajo cada vez en más especialidades para controlar las nuevas tecnologías y una creciente producción”, Janet Staiger, «El modo de producción en Hollywood: sus condiciones de existencia» en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, (Barcelona: Paidós, 1998), 98.

retiniana e imágenes animadas; espectáculos en cuyos principios de funcionamiento se basaron los primeros aparatos cinematográficos e incluso, también, su presentación ante el público. De hecho, parte de estos espectáculos convivieron durante más de una década.

Conocer estos espectáculos y su funcionamiento técnico nos permite comprender la impresión que causaron las proyecciones cinematográficas en los espectadores pero, al mismo tiempo, de este colectivo junto con los fotógrafos y parte del personal de los teatros, surgieron algunos de los pioneros que incorporan el cinematógrafo a sus espectáculos.

## ESPECTÁCULOS VISUALES DEL SIGLO XIX

La reproducción fiel del mundo que nos rodea ha sido una búsqueda permanente a lo largo de la historia que ha posibilitado avances, como la perspectiva o la caja oscura, cuyo objetivo era obtener la imagen más exacta posible. Este interés por representar la naturaleza se llevó al mundo del espectáculo a través de diferentes manifestaciones que *educaron* visualmente a los espectadores y que “el español, por lo general, estaba predispuesto a acoger (...) preparado para ver, percibir y entender su mundo de una manera distinta a como lo había hecho hasta entonces<sup>4</sup>”. Tal como recoge Lee Fontanella, existieron toda una serie de espectáculos visuales anteriores a la fotografía —como maquetas de ciudades, estampas en perspectiva, linternas mágicas y diversos juegos ópticos, que presentaban imágenes cada vez más próximas a la realidad, haciendo uso de maquinaria teatral y proyecciones— que establecieron una tipología de espectáculo y una forma de consumo de los mismos que se heredaron y mantuvieron en los primeros momentos de la aparición del cinematógrafo.

### ESPECTÁCULOS VISUALES PRE-FOTOGRAFICOS

Algunos de estos espectáculos visuales se presentaron ante los espectadores ofreciendo una imagen de tamaño real a la que se unía la utilización de proyecciones y elementos de

---

4. Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid: El Viso, 1981), 14.

ambientación. Se trataba de espectáculos anteriores a la aparición de la fotografía con la que comparten la búsqueda de la reproducción de la realidad, de hecho, el creador de uno de estos espectáculos, pintor de decorados teatrales, fue también creador de uno de los primeros procesos fotográficos.

Es destacable que en los diferentes textos consultados existe cierta confusión entre algunos de los espectáculos tratados, especialmente en el caso del diorama y el panorama, fruto probablemente, de la falta de información que se ofreció en su momento sobre los mismos.

### **El Diorama**

En 1832, Louis-Jacques Mandé Daguerre, junto a Bouton, creó el diorama consistente, básicamente, en una tela semitransparente pintada e iluminada por ambos lados, de manera que, según fuera iluminada desde la parte anterior o posterior se generaba un efecto óptico diferente. Además, se utilizaban diferentes elementos físicos para aumentar la sensación de realidad del espacio mostrado. Las imágenes se realizaban con pintura de color verde y rojo y se iluminaban con luz filtrada con vidrios de colores similares. Es decir, técnicamente:

“Hágase atravesar la luz que debe alumbrarlos por un medio encarnado, tal como un vaso colorado; este color reflejará los rayos que le son propios, y el verde quedará negro. Sustituyendo un medio verde al colorado sucederá todo lo contrario. (...) No había realmente más que dos efectos pintados, el uno de día por delante, y el otro de noche por detrás, pasando del uno al otro por una combinación complicada de los medios que la luz tenía que atravesar, daban muchos otros efectos semejantes a los que presenta la naturaleza<sup>5</sup>”.

Daguerre presentó el espectáculo, en París, acompañado de música y montado sobre un

---

5. *Museo de familias*, vol. 3. Barcelona, 1840, pp. 72 y ss., citado por Marie-Loup Souguez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 1988), 42. La explicación se refiere al Diorama de Daguerre y Bouton instalado en 1822 en París.

decorado giratorio lo cual le permitió mostrar más de un espacio en la misma sesión. Según Souguez, en 1837, se presentó el Diorama en Madrid y, a diferencia de la presentación realizada en París, en Madrid se situaron diferentes dioramas en salones distintos de un mismo edificio, e igualmente, el espacio se ambientó con música y con diferentes elementos con el objetivo de aumentar la sensación de realidad que vivía el espectador, por ejemplo, ante el decorado de un templo religioso se incorporó humo de incienso<sup>6</sup>. En la instalación de Madrid, además, se exhibieron un conjunto de “maquinas ópticas, eléctricas y neumáticas<sup>7</sup>”. Un año antes se había anunciado un diorama<sup>8</sup>, cuyo anuncio recogemos en la Ilustración 1, que tenía lugar en la Galería topográfica de la calle Recoletos y que puedo dar lugar a confusión con respecto al espectáculo inventado por Daguerre en 1822. Una carta, escrita por León Palacio al periódico, nos muestra que, pese a tener el mismo nombre, son muestras muy diferentes:

“Muy señor mío: dos amigos nos hemos propuesto presentar un público recreo por medio de la galería topográfica, diorama y cosmorama, en que la juventud estudiosa y los amantes de las ciencias exactas y bellas artes vean sus aplicaciones particularmente en la parte topográfica elevada al sólido; nada se ha mendigado fuera de España: todo es producción nacional, y suponemos que ya no tendrá lugar en esta capital la venida de muchos extranjeros [sic], con su charlatanismo, un cristal y unas cuántas estampas mal iluminadas, llamando la atención del público, estrayendo [sic] para su país productos de cuantía.

Si este establecimiento mereciese, al menos por ser español y único en

6. Fontanella, *Historia de la fotografía en España*, 22.

7. *Ibíd.*, 23.

8. Según se refleja en el periódico *El Jorobado* de 17 de abril de 1836, publicado en la capital, se trataba con mucha probabilidad de la maqueta que León Gil Palacio, militar y cartógrafo, realizó de Madrid en 1830, “construido sobre una plataforma de 5,2 por 3,53 metros, 18,34 m<sup>2</sup> en total (...) Para su construcción se utilizaron maderas de chopo, pino, aliso, abedul y cedro; amén de otros materiales de uso habitual en estos trabajos: seda para los arbustos; alambre, hilo y lana para los árboles; tierra y arena para los espacios abiertos campos y jardines; metal para chapiteles, verjas, estatuas, etc” y que, en 1832, pasó a formar parte del recién creado Real Gabinete Topográfico. Ramón Alvargonzález Rodríguez, «Notas sobre cartografía urbana histórica de España», *Revista de Historia contemporánea*, (Bilbao: Universidad del País Vasco, 24, 2002). Disponible en red: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/HC/article/view/5954> [1 de julio de 2015]



su clase, alguna consideración en su apreciable periódico, quedarían sumamente reconocidos los interesados. B. L. M. de V, su atento y S. S. El director de la galería topográfica en Recoletos, y director del gabinete topográfico de S. M. en Buen Retiro. León Gil de Palacio<sup>9</sup>".

La carta no sólo nos aclara la naturaleza del espectáculo, sino que aporta información sobre los espectáculos basados en la proyección de imágenes con linterna mágica y de sus características: placas de cristal iluminadas, coloreadas, presentadas de la mano de *charlatanes* que añadían algún tipo de explicación. Es importante llamar la atención sobre estas dos cuestiones por la relevancia que tienen para comprender el espectáculo cinematográfico de los primeros años, en las que se mantuvieron

**GALERÍA TOPOGRÁFICA,**  
**DIORAMA Y**  **COSMORAMA**  
**EN RECOLETOS.**  
**La entrada á 4 reales y 2 los niños.**

ILUSTRACIÓN 1. ANUNCIO DE LA GALERÍA TOPOGRÁFICA.

*Los espectáculos precinematográficos basados en imágenes fueron comunes y sus nombres confusos a la hora de comprender el contenido que se ofrece.*

*Fuente: Diario de avisos de Madrid, 7 de abril de 1836, 4.*

tanto las explicaciones como la aplicación de color a las cintas.

Tanto el diorama como el panorama, al que ahora nos vamos a referir, se basaban en la utilización de telones pintados, mobiliario, atrezzo e iluminación, componentes todos ellos de la puesta en escena teatral. Los avances que supusieron estos espectáculos, en materia de decoración e iluminación, se trasladaron, a su vez, a la representación teatral.

En 1834, en la sección de espectáculos de la *Revista española*, como parte del espectáculo del Teatro del Príncipe, se presentaron :

“Cinco decoraciones nuevas [que] ha pintado D. Juan Blanchard para *La Conjuración de Venecia*. En las del primer y cuarto actos, se presentarán al público dos vistas distintas, en Diorama, de la ciudad de Venecia, tomadas con escrupulosa exactitud de los traslados más fieles debidos a los mejores autores, y rectificadas con datos recientemente recogidos en el mismo país<sup>10</sup>”.

9. *El Jorobado*, 21 de abril de 1836, 4.

10. *La revista española*, 21 de abril de 1834, 4.

El espectáculo diorámico que, sin embargo, tuvo mayor repercusión fue el Diorama madrileño, inaugurado en 1837, del cual se publicó una descripción, escrita por Mesoneros Romanos, en la que se refleja la calidad y efecto del mismo. El edificio se construyó para albergar este espectáculo:

“en cuya parte principal se halla reproducido con admirable perfección en tamaño, decoración y combinación de luces, el interior del grandioso templo de San Lorenzo del Escorial, a que da vista el espectador desde una tribuna colocada encima del coro. Esta admirable producción artística, cuyo artificio se oculta absolutamente al espectador para constituirle en una completa ilusión de realidad, no cede en nada a lo más atrevido y grandioso que ostentan los dos Dioramas de París y de Londres<sup>11</sup>”.

Algunas otras características quedaron recogidas en el periódico *Diario de Madrid*:

“Establecimiento contiguo a la gran fábrica platería de Martínez, donde se ve tan grande como es en sí la bellísima iglesia del Escorial, con las pinturas al fresco de sus techos, y su espacioso coro con monjes, cuyos cantos religiosos se oyen acompañados del órgano; se ven también el monasterio, el panteón de los reyes y varios objetos de instrucción y recreo, y un lindísimo kiosco a estilo oriental<sup>12</sup>”.

## **Los panoramas**

En 1793, Robert Beker creó “un amplio decorado de varios planos recortados y que, con luces apropiadas, daba una impresión de perspectiva<sup>13</sup>” al que se llamó panorama, término utilizado para diferentes tipos de espectáculos. El panorama de Beker conformó la base del diorama de Daguerre que, sin embargo, se hizo más complejo con el paso de los años.

---

11. Ramón Mesoneros Romanos, *Manual Histórico-Topográfico, Administrativo y Artístico de Madrid*, 1844; citado por Fontanella, *Historia de la fotografía en España*, 23 y por Marie-Loup Souguez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 1988), 221.

12. *Diario de Madrid*, 1 de octubre de 1846, 4.

13. Marie-Loup Souguez, *Historia de la fotografía*, 41.

Ambos se basaban en telones pintados en los que se ofrecía una visión frontal y se hacía uso de la colocación de diferentes elementos en perspectiva para aumentar la sensación de profundidad; la diferencia radicaba en que el diorama presentaba la imagen de un sitio concreto, mientras que, en el panorama un lienzo circular mostraba una vista de espacios más amplios. Según Fontanella, los efectos y juegos de luces del diorama se añadieron a los panoramas e incluso se les intentó incorporar el cinematógrafo. Para la Exposición Universal de París, de 1900, se anunciaron numerosos panoramas a los que se había incorporado una linterna de proyecciones, en lugar de la tela pintada, y al que se iba a añadir un cinematógrafo para animar partes de la imagen. Esta exposición fue ampliamente comentada en la prensa española, por lo que se generó cierta expectación al tiempo que informaba y dotaba al espectáculo de un halo de modernidad europea. En cuanto a su funcionamiento, se describía que la base estaba formada por un cuadro pintado en un cilindro de tela, cuyos extremos quedaban escondidos debajo de los frisos, por la parte superior, y disimulados con diferentes objetos, por la inferior. El espectador debía situarse en un punto concreto para que el efecto de realidad resultase perfecto

“La ilusión es tan completa, que algunos espectadores se sintieron realmente mareados al visitar, en la Exposición de 1889, el maravilloso panorama de la Compañía Trasatlántica<sup>14</sup>”.

En relación con la aplicación de imágenes proyectadas, el artículo continuaba:

“Como la gran tela del panorama lleva mil metros cuadrados de pintura, y resulta, por consiguiente, bastante cara, a un sabio se le ha ocurrido la idea de no pintarla. El procedimiento es el siguiente: por medio de una gran linterna de proyecciones, suspendida en el espacio, se proyectan sobre un cilindro de lienzo blanco vistas panorámicas variadas. El resultado es excelente: por medio de la degradación de las tintas y variando los efectos de la luz, se llega no solamente a la ilusión completa, sino también a la variedad del panorama. Partiendo de esta idea, un americano ha

---

14. «Un panorama maravilloso», *El Globo*, 7 de enero de 1898, 2.

construido un panorama cuya descripción hace así *The Western Electrician*, de Chicago: El aparato se compone de una plataforma de dos metros y medio de diámetro, colgada en medio de la sala, y en cuyo centro se sitúa el operador. Provisto de poderosas linternas eléctricas de proyección, el operador proyecta en grande escala sobre el blanco lienzo vistas fotográficas pintadas que se toman, por lo regular, del natural<sup>15</sup>.

Un ejemplo de panorama presentado en España fue el titulado *Tierra Santa*, en 1899. El texto de su presentación al público nos traslada la grandiosidad de la puesta en escena al tiempo que nos permite conocer la fórmula de presentación de algunos espectáculos en estos años, realizando un pase ante la prensa y personas escogidas por su especial relevancia. Esta fórmula se repitió, como veremos, en numerosas presentaciones entre las que se incluye la del cinematógrafo.

“Invitados por el infatigable empresario Sr. Berriatúa, hemos visitado el hermoso panorama de Tierra Santa y Nacimiento de Jesús, instalado en el Teatro Moderno.

En esta visita particular, a que fueron convocados cierto número de artistas, literatos, autores dramáticos y periodistas, recibimos la agradable impresión de una verdadera obra de arte.

Admirablemente compuesto por el pintor italiano Sr. Surdi, que ha ejecutado un inmenso telón del fondo y la parte corpórea, que se unen y confunden tan maravillosamente como no hemos visto en ningún panorama de los que hasta ahora se han exhibido en España, ni los muchos que hemos visitado en el extranjero -porque se trata de un verdadero panorama, no de un diorama ni una colección de vistas estereoscópicas, —y siendo las trescientas y pico figuras esparcidas por aquéllos valles, montañas, y grutas, que la vista abarca en una extensión aparente de sesenta kilómetros, obras modeladas por escultores italianos de tan

---

15. Ibid.

universal renombre como Monteverdo, Cifariello, Maceagnani, Spalmach, Fontana, Pascarella, Aureli y otros no menos notables, (...). Desde el principal punto de vista—que se supone ser el templo de Jafa—que se halla situado en la galería del teatro, se abarca casi toda Palestina, El Jordán, los valles de Josafat y Efraira, Belén, Jerusalén, Nazaret, Samaría, el monte de Sien, el lago Tiberiades, las montañas de Galilea y en los últimos límites de horizonte el Mar Muerto; todo esto abarca la mirada, que se concentra frecuentemente en un punto para contemplar una bella figura, un grupo artísticamente formado, un accidente del terreno, un hermoso trozo de paisaje. Desde varios puntos de vista parciales, hábilmente dispuestos, se perciben preciosos trozos del panorama, y desde uno de ellos la escena de la Adoración, composición magistral formada por cerca de 100 figuras, de las cuales solamente la de la Virgen, modelada por Monteverde, pagaría seguramente cualquier rico aficionado en algunos miles de pesetas<sup>16</sup>”.

Los panoramas alcanzaron un importante grado de realismo e incluso se establecieron comparaciones directas con las primeras proyecciones cinematográficas como, por ejemplo, con las proyecciones realizadas en el Circo Parish. En los dos textos, recogidos de la prensa de la época, se estableció una similitud con los panoramas los cuales, por otro lado, convivieron en el tiempo con estas primeras exhibiciones. En agosto de 1898, *La correspondencia de España* publicó una nota en la que quedó reflejada esta convivencia:

Anoche, con excelente éxito, hizo su debut el profesor Thomas Wargraph, con un nuevo y grande cinematógrafo, pues mide 80 metros cuadrados, y donde las figuras aparecen de tamaño natural y con un movimiento excepcional cual jamás se ha visto en Madrid.

Además, tiene la novedad de las vistas en panorama, y por su larga duración y lo interesante de los asuntos, resulta verdaderamente entretenido. Presenta los combates navales y terrestres de la guerra, y, en fin, es una

16 “Un espectáculo artístico. Tierra Santa”, *La correspondencia de España*, 6 de diciembre de 1899, 3.

novedad que agradecerá el público de Madrid al incansable empresario y director Mr. Parish<sup>17</sup>.

Y, comparando el efecto de realidad de ambos espectáculos, *La época* y *El diario oficial de avisos de Madrid*:

Cada noche acude más numeroso público a este circo para admirar el notabilísimo cinematógrafo del Profesor Thomas Wargraph.

Realmente es asombrosa la perfección con que aquel aparato reproduce las figuras y los movimientos, produciendo el mismo efecto que si se presenciaran las escenas o sucesos de que están tomadas las vistas panorámicas. Hay cuadros que producen admirable efecto tales como el combate naval, un incendio en Inglaterra y una carga de caballería<sup>18</sup>.

Suárez Carmona<sup>19</sup> sitúa el éxito de los panoramas tras la Exposición Universal de Barcelona de 1888, pero afirma que, a finales del siglo XIX, su efecto estaba prácticamente agotado debido al ferrocarril que hizo más accesibles los viajes, por la fotografía que superó en realismo a los fondos pintados, o por la proliferación de revistas ilustradas y películas cinematográficas que acercaron de manera más directa y exacta la imagen del mundo.

## LA IMAGEN PROYECTADA

La representación espectacular de imágenes pre fotográficas se produjo, principalmente, mediante la pintura y los efectos generados por la perspectiva y el trampantojo. A estas presentaciones se añadieron las creadas mediante proyecciones que incorporan el uso del mismo aparato del que se valió el cinematógrafo, y aquellas que se basaban en la reproducción del movimiento o, como mínimo, en la creación diferentes efectos visuales

17 “Noticias de espectáculos”, *La correspondencia de España*, 4 de agosto de 1898, 2.

18. *La Época*, 5 de agosto de 1898, p.3, y «Teatros», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6 de agosto de 1898, 3.

19. Luisa Suarez Carmona, *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del paral·lel* (Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2011), 119-20.



valiéndose para ello de imágenes en movimiento proyectadas. Estos antecedentes directos del espectáculo cinematográfico mantuvieron la búsqueda de la contemplación de la realidad pero también de la sorpresa y la novedad.

### Las Linternas Mágicas: fantasmagorías y cuadros disolventes.

La Linterna Mágica<sup>20</sup> fue, probablemente, el entretenimiento óptico más extendido y duradero<sup>21</sup> basado en la proyección de imágenes. Básicamente, como puede verse en el esquema de la Ilustración 2, consistía en una fuente luminosa, concentrada por un condensador ante el cual se coloca una imagen transparente que aparece proyectada y ampliada sobre una pantalla.

Como espectáculo, las linternas mágicas llegaron a incorporar principios y fundamentos importantes para la proyección de las imágenes cinematográficas como el movimiento

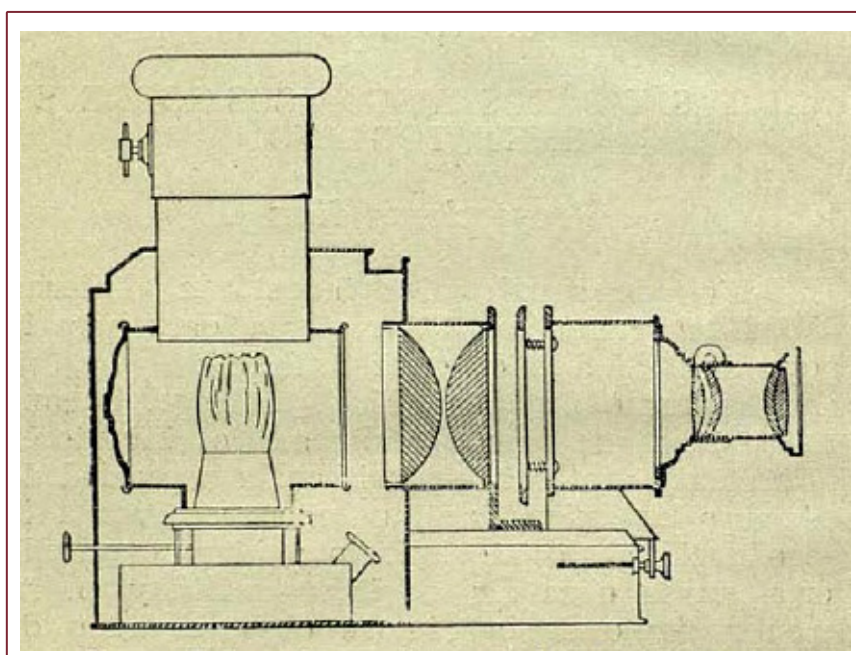
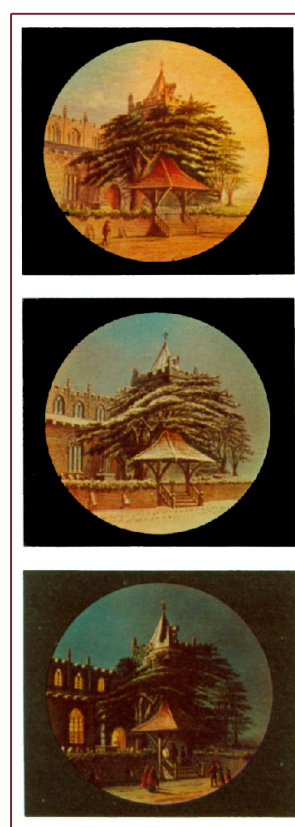


ILUSTRACIÓN 2 (arriba). ESBOZO DE UNA LINTERNA MÁGICA PERFECCIONADA.

Fuente: Victori Mariani, *Guía práctica de cinematografía*, Barcelona-Maucci, 1915, 16

ILUSTRACIÓN 3 (derecha). CRISTAL DE LINTERNA MÁGICA.

Fuente: Brian Coe, *The history of movie photography*, 15.



20. Descrita por el jesuita alemán Atanasio Kircher en su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae*, en 1646. Souguez, *Historia de la fotografía*, 19-20.

21. Rafael Garofano, *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. (Cádiz: Fundación municipal de cultura, 1996), 31.

intermitente de una banda de imágenes y el uso de un obturador<sup>22</sup>. En su versión más básica, mostraba una única imagen fija aunque, las diapositivas usadas en el siglo XVIII solían consistir en largas tiras de cristal pintado con diferentes motivos como las de la Ilustración 3, cuyas imágenes, al ser proyectadas mostrarían el mismo paisaje de día, nevado y de noche.

Las tiras se colocaban en un marco de madera que al deslizarse ante el proyector permitían mostrar los dibujos en sucesión. El aparato tenía diferentes

versiones y modelos evolucionados que incluían, por ejemplo, obturadores o una segunda lámpara que permitían la creación de efectos sorprendentes y espectaculares.

Las fantasmagorías y los cuadros disolventes eran espectáculos creados a partir de la utilización de estas linternas mágicas combinadas y perfeccionadas con diferentes mecanismos. Entre 1820 y 1821, E. G. Robertson mostró un espectáculo llamado Fantasmagoría en Madrid. La linterna mágica estaba colocada “en unas ruedecillas, a fin de hacer disminuir o agrandar la imagen proyectada, según se movía hacia adelante o atrás con relación al lienzo en el que se proyectaba<sup>23</sup>”. Robertson creaba diferentes efectos al contraponer una parte de imagen móvil con otra en movimiento usando para ello varias linternas de manera simultánea. Por ejemplo, las linternas incorporaban un sistema de obturación que permitía, mediante el control de la cantidad de luz, hacer que las imágenes aparecieran y desaparecieran de forma gradual, como en un fundido, o bien, de manera repentina. Este efecto de aparición o desaparición gradual se aplicaba, de manera similar,



ILUSTRACIÓN 4. PLACA PARA FANTASMAGORIA (1800-1850).  
Fuente: Museo del Cinema - Col·lecció Tomas Mallol.

22 Brian Coe, *The History of movie photography* (London: Ash & Grant, 1981), 35.

23. Etienne Gaspard Robert, presentó su espectáculo entre marzo y abril de 1798. Lee Fontanella, *Historia de la fotografía en España*, 16.



en los llamados cuadros disolventes y en la cinematografía casi desde las primeras películas, especialmente en las llamadas cintas de truco.

En Madrid, los cuadros disolventes se ofrecieron como espectáculo al menos desde 1842. Una muestra de ellos fue el llamado *Difanorama*<sup>24</sup>, compuesto por veintiún cuadros disolventes, de cuyos títulos hemos resaltado, en cursiva, aquellos especialmente dedicados a mostrar el efecto de transformación o el movimiento en la imagen:

1. La gruta del gigante de Irlanda
2. Los alrededores de Grenoble
3. La morada de Milton
4. *Dicha habitación de noche, alumbrada con la mayor naturalidad*
5. El monstruo verde
6. María Stuarda
7. Un molino de viento, cubierto de nieve
8. *Idem en el acto de moler*
9. *Un enfermo tomando la medicina*
10. El caballero Narigón
11. *Una vaca bebiendo en la orilla de un río, la que moverá la cabeza, hasta llegar al agua*
12. El mendigo
13. La capilla de santa Adelfa, en Neuville
14. La capilla de Guillermo Tell
15. *El sueño o la pesadilla*
16. El claustro de Holly-Rood, en Inglaterra
17. Las ruinas de Niedermunster, en Alemania
18. *El naufragio de la fragata Medusa*
19. *La balsa donde se salvó parte de su tripulación*
20. *El puerto de Portamouth en el cual se verá una fragata anclada con el movimiento del*

---


24. El espectáculo tuvo lugar en el café de las Cuatro Estaciones, situado en el Paseo del Prado, organizado en tres funciones con un precio de cuatro reales los adultos y dos los niños. En el mismo periódico se anunciaba la Galería topográfica y el Diorama que mostraba las vistas de El Escorial; una muestra relativamente variada de espectáculos basados en la imagen. *Diario de Madrid*, 20 de julio de 1842, 4.

agua y del buque

21. La erupción del Vesubio arrojando fuego y humo.

De este espectáculo podemos resaltar varias cuestiones por su relación con el espectáculo cinematográfico posterior. Para empezar, la exhibición tuvo lugar en un café, el mismo tipo de local en el que se llevaron a cabo proyecciones cinematográficas. Por otro lado, los cuadros podemos dividirlos temáticamente en tres grandes grupos: en primer lugar aquellos que mostraban monumentos de lugares lejanos, en segundo, aquellos otros en los que se mostraban imágenes comunes, como puede ser el caso de *El mendigo* o *Un enfermo tomando la medicina*, es decir, temas ordinarios en los que el atractivo residía en observar la imagen con movimiento, que se repetirán en las primeras proyecciones cinematográficas y, en tercer lugar, aquellos basados en fantasías como los relacionados con monstruos y gigantes. Finalmente, las similitudes tienen que ver con la situación establecida en España en el campo del espectáculo cuyos nuevos entretenimientos procedían, en gran medida, de países extranjeros a los que se volvía la mirada para otorgar éxito o prestigio al mismo. Como carta de presentación abundaban, en prensa, los comentarios en los que se daba cuenta de las capitales en las que había sido visto, previamente, el espectáculo y el éxito obtenido en las mismas. Tal y como hemos recogido en páginas anteriores, en palabras León Gil de Palacio, los espectáculos que se presentan proceden de “la venida de muchos extranjeros,

**A. L. Stegmann,** en Magdeburgo (Alemania), fabricante de aparatos para cuadros disolventes, esciópticos, cámaras de milagros y linternas mágicas de construcción perfeccionada, y dueño de un taller fotográfico y de pintura sobre vidrio, ofrece al por mayor y menor:



Linterna mágica con una docena de láminas, á 7 y 10 marcos.  
 Dicha, agrandando la imagen hasta 2 metros, 14 marcos.  
 Dicha, id., id., id., hasta 2 1/2 metros, 17 marcos.  
 Linterna mágica con una docena de láminas, ampliándolas hasta 3 metros, 20 marcos.  
 Dicha, id., id., id., hasta 3 1/2 metros, 35 marcos.

Surtido enteramente nuevo de láminas, de grandísimos efectos de luz y de marinas. Las listas de las láminas y sus precios se envían gratis y franco. (H. 54.148.)

ILUSTRACIÓN 5. ANUNCIO DE LINTERNA MÁGICA, CUADROS DISOLVENTES, FOTOGRAFÍA Y PINTURA PARA APLICAR COLOR A LAS IMÁGENES. Fuente: *La Ilustración Española y Americana*, 15 de enero de 1880, 14.

con su charlatanismo, un cristal y unas cuántas estampas mal iluminadas, llamando la

atención del público, extrayendo para su país productos de cuantía<sup>25</sup>”. Como ejemplo de lo dicho, en 1846, Eduardo y Guillermo Klischnig<sup>26</sup> ofrecían *juegos olímpicos y vistas disolventes* (ocasionalmente llamadas fantasmagorías) “que han causado la admiración de las cortes de París y Londres, en donde han sido ejecutadas<sup>27</sup>”. De la misma manera, en caso de que algún empresario español quisiera adquirir material relacionado con la linterna mágica y la proyección, es muy probable que tuviese que acudir al extranjero, cuyos fabricantes se anunciaban en los medios nacionales como se recoge en la Ilustración 5.

Los espectáculos basados en vistas, proyectadas o no, nos permiten comprender con mayor profundidad tanto el tipo de espectáculos a los que están habituados los espectadores, como las dinámicas empresariales establecidas alrededor de este tipo de espectáculos. Junto a las nombradas *Galería topográfica*, *Vistas disolventes* y *Diorama*, en Madrid se exhibieron el *Neorama* en la calle del Príncipe 20, que mostraba un conjunto de elementos entre los que aparecían autómatas, vistas y cuadros como el “incendio de la Plaza Mayor de Madrid, gran monte de San Bernardo, casa y sepulcro de Napoleón en Santa Elena, Cádiz, Washington, el teatro de la Scala de Milán, el coro de Capuchinos en Roma, la iglesia de los inválidos [sic] en París, y la catedral de Córdoba<sup>28</sup>”, y el *Cosmorama* de la calle Gorguera con las “vistas de San Petesburgo, Alicante, Tánger, palacio de Caserta del rey de Nápoles, Méjico, catedral de la Seo en Zaragoza, las pirámides de Egipto, el Túnel, camino subterráneo en Londres, y otras<sup>29</sup>”.

En 1850, en el número 10 de la calle Alcalá, se estableció el *Teatro de Cuadros disolventes* que ofrecía veinte cuadros disolventes, otros tantos del sistema solar, figuras mecanizadas y un aparato llamado *Cromotrop*<sup>30</sup>. Puede que se tratara del espectáculo, anunciado en septiembre de 1849, de la mano de un profesor de física británico, llamado Laschott que

---

25. *El Jorobado*, 21 de abril de 1836, 4.

26. La transcripción del apellido varía en las diferentes publicaciones apareciendo también como Klischulg y Guillermo aparece con el apellido Ambrois.

27. *Diario de Madrid*, 1 de octubre de 1846, 4.

28. *Diario de Madrid*, 29 de noviembre de 1846, 4.

29. *Ibíd.*

30. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 20 de marzo de 1850, 4.

habría presentado previamente su espectáculo en París. En España, la primera referencia que hemos encontrado le sitúa en San Sebastián donde mostró una serie de cuadros y “algunos de esos puntos de vista se ven animados de la manera más interesante, ora se ve aparecer la resplandeciente y argentina luna, que se oculta entre las nubes para reaparecer un momento después en todo su brillo y magnificencia; ora una fuente que corre sus aguas con una expresión de naturalidad a que nada puede igualar<sup>31</sup>”. En Madrid permaneció unos tres meses al lado del café Iris. En 1852, volvemos a encontrarle en Barcelona, contratado en el Teatro principal<sup>32</sup> con un proyector de gas<sup>33</sup>, de cuyo espectáculo se dice: “corresponden a los espectáculos de fantasmagoría, que bajo diferentes nombres hemos visto ya en esta capital. Algunos de ellos están muy bien pintados, realzando sus vivos colores la luz que emplea el autor. Algunas bellas combinaciones producen buena ilusión y merecieron aplauso<sup>34</sup>”. El proyector se había perfeccionado para ofrecer una iluminación más intensa pero los temas y motivos se mantenían.

El espectáculo mostrado se dividía en dos partes, y en el intermedio se amenizaban con una sinfonía<sup>35</sup>. Los temas que se observan eran similares y se combinaban vistas con movimiento junto a otras fijas; de nuevo señalamos los títulos en los que se traslada la ilusión de movimiento:

- Primera parte:

1. El templo de Fila y el río Nilo en Asia
2. La entrada del mar Negro
3. Interior de la capilla de Nuestra Señora en Jerusalén
4. *Vista de Zurich en Suiza con los correspondientes efectos de la luna*
5. *Vista del molino de Gullenstein en Suiza en la que se verá el mágico y sorprendente efecto del movimiento de las nubes, ocultando unas veces a la luna para dejarla después más brillante a la vista de los espectadores y también con la sorprendente vista de la nieve*

31. *El Herald*, 20 de septiembre de 1849, 3.

32. *El Áncora*, 17 de junio de 1852, 16.

33. *Ibíd.*, 6.

34. «Crónica artística», *El Áncora*, 22 de junio de 1852, 16.

35. *Ibíd.*

6. Interior del palacio del Dux en Venecia
  7. *Gran iluminación del canal Hudo-vit en China (mostrado de día con una transformación que lo convierte en noche)*
  8. La famosa cascada de Brachandana
- Segunda parte:
1. La hermosa catedral de Milán (nueva)
  2. La roca de King-thing-Shan en China (nueva)
  3. *Chromatopes y la fuente de M. Laschott,*

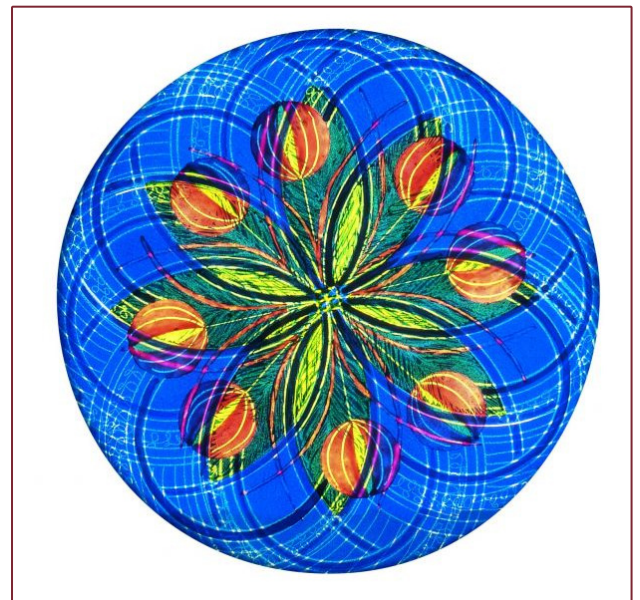


ILUSTRACIÓN 6. CRISTAL PARA CROMATOPIO (1845-1890).  
Fuente: Museo del cinema - Colleció Tomás Mallol.

*admirándose en estos juegos lo más fantástico que imaginarse pueda tanto por las centelleantes estrellas de varios colores, que se van desvaneciendo de mil maneras, como por lo varios globos que se aumentan con sol abrasador y de varios colores.*

Los *chromatopes*, llamadas también *cromatropis*, eran imágenes similares a las producidas por un caleidoscopio, formadas a partir de la combinación de dos cristales pintados con colores y formas geométricas, como el de la Ilustración 6, que al girar generaban efectos de fantasía y color que eran proyectados.

El programa se modificó en los días siguientes incluyendo al menos tres cuadros nuevos, entre los que se incluyeron, *Interior de la catedral de Sevilla* y “Gran incendio de la casa de Transcrentein en Suiza, viéndose el sorprendente reflejo de las llamas en el río<sup>36</sup>”. Las funciones finalizaron el 29 de junio de 1852, apenas diez días después de su inicio.

Similar, también, a las exhibiciones del cinematógrafo, los cuadros disolventes se integraron con otro tipo de espectáculos, especialmente con algunos de carácter musical. Por ejemplo el programa ofrecido en el Circo Paul, de Madrid, se componía en la primera parte de la Sinfonía de Guillermo Tell, ejecutada por una banda militar; cuadros disolventes; fantasía compuesta y ejecutada en el órgano melodium por Livio Maza; y variaciones de cornetín

36. *El Áncora*, 27 de junio de 1852, 16.



por el profesor de la banda de música del regimiento de ingenieros José Antonio Capdevilla. La segunda parte mostraba una exposición de cuadros; y recuerdos de Donizetti y Verdi, ejecutados por Livio Maza<sup>37</sup>.

Los cuadros disolventes incorporaron imágenes fotográficas sobre cristal, en ocasiones coloreados, con lo que el espectáculo ganó en realismo. La incorporación de fuentes lumínicas alimentadas con gas o con electricidad, permitieron aumentar la potencia lumínica del haz de proyección y con ello la intensidad de la iluminación con la que era proyectada la imagen. Por ejemplo, en 1859, en un espectáculo con un programa muy similar al que acabamos de señalar<sup>38</sup>, se incorporó la “exposición de cuadros disolventes representando paisajes pintorescos, frondosos e iluminados por la luz eléctrica<sup>39</sup>”.

La llegada del cinematógrafo supuso el comienzo del declive de la linterna mágica como espectáculo propio que pasó a ocupar un puesto más modesto dentro de los espectáculos visuales<sup>40</sup>. Las linternas se incorporaron a la proyección de imágenes en movimiento, hasta el punto de que, el aparato de los hermanos Lumière hacía uso de una linterna mágica para la proyección y, como veremos en los próximos capítulos, ambos convivieron como partes complementarias de un mismo espectáculo. La linterna mágica fue, en cualquier caso, el espectáculo pre-cinematográfico óptico más popular. La sofisticación que alcanzó con las escenas disolventes, por ejemplo, y la utilización de placas fotográficas llevó a que, en los primeros años, se mantuviera la idea de que el cinematógrafo era una linterna mágica perfeccionada cuya mejora radicaba, precisamente, en la incorporación de movimiento por lo que se le denominaba *fotografías animadas* o *vivientes*. La linterna mágica añadió, además, la costumbre de ver imágenes coloreadas que aumentaban el realismo y la espectacularidad de las imágenes, lo que pudo propiciar que los negativos cinematográficos fueran coloreados en los primeros años.

---

37. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 4 de septiembre de 1857, 4.

38. Celebrado en el jardín del Tívoli a favor de los huérfanos.

39. *La España*, 6 de julio de 1859, 4.

40. Rafael Garofano, *Cinematógrafo en Cádiz*, 31.

## LAS COMEDIAS DE MAGIA

Las comedias de magia eran espectáculos en los que se combinaba teatro con las imágenes visuales pre-cinematográficas a las que nos venimos refiriendo. Las representaciones aunaban la actuación de los actores, coros, bailes, etc., con diferentes efectos de maquinaria, decoración e iluminación. El género se desarrolló, principalmente, durante los siglos XVIII y XIX y, según Rafael Gómez, en ellas se generaron diferentes efectos audiovisuales. Según este mismo autor, la comedia de magia puede ser considerada un antecedente del cinematógrafo debido a que se basaban en la creación de movimiento —transformación o mutación según sus palabras— mediante el uso de aparatos móviles (artificios giratorios), aparatos de proyección (linternas mágicas y cuadros disolventes), efectos producidos por los decorados (perspectivas y trampantojos que lo relacionan con el panorama) y variaciones de luminosidad y transparencia (que lo relacionan con los espectáculos diorámicos)<sup>41</sup>. Coincidiendo con Gómez, algunos de estos efectos fueron el precedente de la articulación de la propia narrativa cinematográfica. El éxito de este tipo de comedias residió en buena medida en lo espectacular de la puesta en escena, que llegó a poner a su servicio la dramaturgia. Los títulos bajo los que se presentaban nos remiten directamente al contenido de los mismos: *Todo lo vence amor o La Pata de Cabra*; *El mágico africano o Esclavo y señor a un tiempo* con “gran número de transformaciones, chascos y juguetes<sup>42</sup>”; *Por esposa y trono a un tiempo, el Mágico de Serván y tirano de Astracán*; *Ninguno más hechicero que Brancanelo el herrero* y *Estrella de oro*, son algunos ejemplos en los que se refleja el carácter mágico y sobrenatural sobre el que se desarrollaban.

Un dato importante relacionado con este tipo de espectáculo es la importancia que se otorgaba a los profesionales que realizaban la pintura de los decorados y el movimiento de la maquinaria de tramoya. Así, en la crítica realizada sobre *El diablo verde*, comedia en tres actos representada en el teatro de la Cruz, se ponía de relieve las decoraciones pintadas

---

41. Rafael Gómez Alonso, «La comedia de magia como antecedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación social*, vol. 7 (2002), 90-91.

42. *Diario de avisos de Madrid*, 20 de enero de 1831, 4.

por Juan Blanchard y Lucas Gandaglia y la maquinaria dirigida por Ruperto Sánchez<sup>43</sup>, comedia “adornada de sus muchas y vistosas decoraciones, transformaciones, vuelos, escotillones y demás aparato que requieren las funciones de esta clase<sup>44</sup>”. La importancia que se otorgaba a la puesta en escena, sin embargo, provocaba, también, numerosas críticas por su pobreza literaria, si bien algunos literatos como Ángel Saavedra, duque de Rivas se acercan al género<sup>45</sup>. Un ejemplo de esto lo encontramos en la crítica realizada a *Los polvos de la madre Celestina* representado en el Teatro del príncipe:

“Hasta en los tiempos de Lope y Calderón, en teatros anchurosos, con luz artificial, ingeniosas máquinas y lienzos soberanamente pintados, representáronse fábulas mitológicas, en que la riqueza y pompa de la ornamentación, el hechizo de los juegos hidráulicos, los fuegos pirotécnicos, bailes, música y trajes, daban realce sin igual a las maravillosas invenciones del poeta. A este vivían entonces (no como ahora) subordinados el pintor y el maquinista, ciñéndose a interpretar con acierto y oportunidad el pensamiento del escritor; pero cuidando que no fuesen nunca las apariencias y tramoyas de mayor momento que la fábula, sino su aderezo y atavío: muchas decoraciones vistosas y magníficas, algunos juegos mágicos; pero la obra del poeta, dominándolo todo. (...) Cuando en el siglo XVIII degeneró todo, y huyó al otro lado del Pirineo la española Talía, dióse a la maquinaria mucho valor en las comedias de magia: y desde entonces es oficio del maquinista y pintor idear los juegos y trasformaciones, y obligación del poeta enlazarlos con diálogos e incrustarlos en un cuento cualquiera, rara vez importante. Los unos dan la ley, y el otro escribe de pie forzado; el espectáculo es lo principal, la obra del literato muy accesoria<sup>46</sup>”.

43. *Diario de avisos de Madrid*, 13 de enero de 1830, 4.

44. *Diario de avisos de Madrid*, 10 de octubre de 1830, 4.

45. El duque de Rivas escribió *El desengaño de un sueño* en 1843, accesible en red en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-desengano-en-un-sueno--1/>

46. Pipi [seud. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe] “Revista dramática” en *La España*, 18 de febrero de 1855, pp. 1-2. Ver anexos.



Otra cuestión relevante, en relación con el tema de estudio, es la simultaneidad que se dio de espectáculos relacionados con la imagen, que nos permite conocer el panorama en el que se integró el cinematógrafo. Mientras en algunos teatros se representaban comedias de magia, se exhibía un *Cosmorama* en la calle Caballero de Gracia<sup>47</sup> y el *Teatro pintoresco mecánico* en la calle Luna, presentaba un programa variado consistente en

“una brillante sinfonía; seguirán varios bailes de figuras mecánicas; a continuación se manifestarán dos cuadros: el primero presenta la aurora en un punto de vista de las cercanías de París, y en el segundo se imitará una gran borrasca en el mar; seguirá la graciosa cena del arlequín en la mesa encautada; concluyendo el [ilegible] de la función con las seguidillas manchegas<sup>48</sup>”.

El éxito obtenido por estos espectáculos enlaza con el alcanzado por las llamadas *cintas de magia* de los primeros años del cinematógrafo cuyo máximo representante fue Méliès, conocido como el mago de Montreuil. En estas películas se recurría a la utilización de elementos propios de la tramoya teatral como el foso, pero se incorporaron diferentes efectos de raíz fotográfica y cinematográfica, como los fundidos o el paso de manivela<sup>49</sup>. Sin embargo, en España, la influencia de las comedias de magia, más allá del consumo de las películas por parte del público, no parece haber influido sobre la producción de cintas pese a que el conocimiento de los mecanismos y el personal especializado en su manejo habrían podido desarrollarlo. En la prensa, las producciones, hasta 1905, se refieren principalmente a cintas de actualidades mientras, en las salas se proyectaban cintas como *Viaje a la luna* (George Méliès, 1902). El único representante autóctono que participó, por lo que sabemos,

---

47. *Diario de avisos de Madrid*, 13 de enero de 1830, 4.

48. *Diario de avisos de Madrid*, 6 de enero de 1830, 4.

49. El paso de manivela es una técnica consistente en impresionar un único fotograma, desplazar ligeramente el objeto u objetos que se esté filmando y volver a realizar una toma. El proceso se repite tantas veces como sea necesario para que el elemento que se desplaza, generalmente objetos inanimados, finalice su movimiento. El resultado en la pantalla, proyectado en continuidad, es el de los objetos desplazándose como si tuvieran vida propia. Chomón utiliza esta técnica para los títulos de créditos generando las llamadas letras enredadas en las que los rótulos parecen escribirse “por arte de magia”.

en el rodaje de este tipo producciones fue Segundo de Chomón<sup>50</sup> del cual, sólo hemos encontrado una referencia directa en la prensa de la época en la que se destaca su trabajo como “reputado iluminador de películas<sup>51</sup>” y pese a ser cierto que realizó, como director, películas como *Choque de trenes* (1902) en la que combinaban maquetas con imagen real y otros elementos de trucaje, su producción supone el único exponente autóctono conocido en este tipo de cintas, desarrollado fantasmagorías o transformaciones<sup>52</sup> especialmente entre 1905 y 1909.

## LA CAPTURA DEL MUNDO: AVANCES FOTOGRÁFICOS Y CIENTÍFICOS

La imagen cinematográfica se desarrolló a partir de la captura de imágenes fotográficas proyectadas durante un breve lapso de tiempo, de tal manera que, eran capaces de reproducir el movimiento, o al menos, de generar esta sensación en quien lo observaba. Se daba, por tanto, un doble proceso: en primer lugar, de registro, de captura del movimiento y, en segundo lugar, de recomposición del mismo.

### LA CAPTURA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: PRINCIPALES CONCEPTOS

La fotografía supone fijar una imagen producida por la luz sobre un soporte. Esta captura mecánica de la imagen de los objetos requiere una serie de condicionantes físicos, superados, en su mayor parte, en la últimas dos décadas del siglo XIX por la fotografía. Estas necesidades se refieren principalmente a tres elementos que actúan en combinación: un soporte sensible a la luz, un elemento que permita controlar el paso de la luz a ese

---

50. Chomón se convierte en el responsable de fotografía y trucajes de la productora Macaya Marro Sobre Segundo de Chomón se puede consultar además Pascual Cebollada, *Segundo de Chomón* (Teruel: Instituto de estudios turolenses (CSIC), 1986) y Juan Gabriel Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988).

51. La nota se refiere a la película *Barba azul* (George Méliès, 1901) que se estrena en Barcelona en el cinematógrafo Martí. Se afirma que la película se ha iluminado ex profeso para la ocasión. *La Vanguardia*, 12 de febrero de 1902, 8.

52. José Luis Borau (dir), *Diccionario de cine español* (Madrid: Alianza editorial, 1998), 214-216.

soporte y un elemento que ayude a que la luz se focalice en el interior del dispositivo y concentre los rayos, el objetivo.

Los principales soportes sobre los que se trabajó a lo largo del siglo XIX, fueron el papel y el cristal. Para que dicho soporte fuera sensible —es decir, para que reaccionara ante la acción de la luz— se le aplicaron diferentes sustancias químicas, de manera que, dicha sensibilidad aumentara o disminuyese —es decir, reaccionase con mayor o menor rapidez— en función de las mismas. A lo largo del siglo XIX, se experimentó con distintas combinaciones generando procedimientos como el daguerrotipo, el calotipo o el colodión. Para que la imagen se impresione en el soporte se requiere, además, concentrar el rayo de luz, mediante un mecanismo llamado diafragma, y controlar el tiempo durante el cual se deja pasar la luz. La combinación de la sensibilidad del soporte y el tiempo de exposición del mismo se redujo de horas a fracciones de segundo. Los avances en estas materias, junto con la evolución de los objetivos y su luminosidad —capacidad para permitir el paso de la luz— posibilitaron que, a finales del siglo XIX, se capturara con nitidez mediante procedimientos fotográficos elementos que estaban movimiento. Parte de los estudios y experimentos que permitieron estas imágenes, sentaron las bases técnicas de la cinematografía.

## **AVANCES DE EQUIPOS Y SOPORTES FOTOGRÁFICOS**

Las imágenes capturadas por Nicéphore Niépce inauguraron una era en la que era posible “fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante<sup>53</sup>”.

La primera fotografía se tomó alrededor de 1822 y la evolución, en apenas medio siglo, fue extraordinaria. Las investigaciones giraron, principalmente, alrededor de la mejora en la rapidez del registro y la nitidez de la imagen resultante. De las imágenes únicas negativas se pasó a la posibilidad de convertirlas en positivas y, por tanto, de obtener copias, pero, además, los tiempos necesarios para obtener las imágenes se redujeron desde los cuarenta y cinco minutos a fracciones de segundo.

---

53. Extracto del contrato, firmado el 14 de diciembre de 1829, entre Niépce y Daguerre por el cual crean una sociedad en la que se reconoce al primero como inventor de este nuevo sistema de generación de imágenes. Citado por Sougez, Historia de la fotografía, 46.

Una de las primeras consecuencias, de la aparición de la fotografía, es lo que se ha bautizado como democratización del retrato aristocrático, del que hablamos más adelante, la otra, posiblemente, fue su aplicación a los diferentes campos científicos, aplicación del que resultó el espectáculo cinematográfico.

Uno de los avances en los procesos fotográficos se produjo en 1879, año en el que se perfeccionó el procedimiento conocido como placa (de gelatina) seca. Este procedimiento permitía obtener imágenes con tiempos muy cortos de exposición y, al mismo tiempo, con mucho detalle pero, además, eliminaba la necesidad de un revelado inmediato tras la exposición y, por lo tanto, la necesidad del fotógrafo de transportar el cuarto oscuro. Hasta este momento el fotógrafo, además del revelado, debía preparar el soporte fotográfico con la emulsión correspondiente instantes antes de realizar la toma. El descubrimiento del procedimiento de las placas secas permitió que éstas se pudieran adquirir preparadas y se revelaran incluso meses después de su exposición liberando al fotógrafo de acarrear un laboratorio ambulante y favoreciendo, por ejemplo, la aparición de nuevos temas fotográficos, pero además, según Newhall “la perfección de la emulsión de gelatina llevó no solo a la conquista, al análisis y a la síntesis de la acción, sino que aparejó la estandarización de los materiales, la investigación científica del proceso fotográfico y una ampliación de la sensibilidad<sup>54</sup>”. Según este mismo autor, Edward Muybridge (1830-1904), uno de los primeros científicos conocidos que realizó trabajos relacionados con el análisis del movimiento con procedimientos fotográficos, usó placas de gelatina seca en sus experimentos.

La estandarización de los materiales se llevó a cabo durante una serie de congresos internacionales en París y Bruselas, en los años 1889 y 1901 que permitieron fijar un sistema que determinara la luminosidad de los objetivos, los formatos y el espesor de las placas<sup>55</sup>. Las mejoras en la sensibilidad óptica de las emulsiones permitió, en 1880, ampliar el registro a los colores anaranjados con las placas ortocromáticas, y posteriormente con la

---

54. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 124.

55. Marie-Loup Souguez, *Historia de la fotografía*, 181.

película pancromática se amplió al rojo (que hasta ese momento aparecía negro) lo que posibilitó reproducir los colores “en una intensidad de grises parecida a la escala de los colores originales<sup>56</sup>”.

Con la rapidez conseguida en el soporte se produjo una reacción en cadena: por un lado, el aumento de la sensibilidad de los negativos provocó a su vez la necesidad de que los obturadores actuaran con mayor rapidez y permitieron al fotógrafo controlar la exposición en fracciones de segundo —a finales de siglo se hacían tomas con un tiempo de 1/5.000 de segundo<sup>57</sup>— por otro lado, la reducción del tiempo de exposición permitió que se pudiera disparar la cámara sin necesidad de trípode y aparecieron cámaras más reducidas, llamadas cámaras manuales, que incluyeron la posibilidad de realizar varias tomas en un mismo soporte. Entre estas cámaras manuales destacó la Kodak, que en 1891, introdujo la película transparente en sustitución del rollo de papel con el que se vendían sus cámaras hasta ese momento. Todos estos adelantos simplificaban los procedimientos de manera muy importante, acercando la *imagen mecánica* (por diferencia con la pintura) a un número amplio de la población. Una vez que la sociedad se había habituado a la imagen fotográfica, incluso a su captación como aficionado, la aparición de diferentes avances y procesos se incorporaron de manera natural. Para Newhall, el “éxito inmediato” del Cinematógrafo de los hermanos Lumière se debió, en gran medida, a expansión de la fotografía de aficionado, incluso, los temas que registraban con sus cámaras manuales, afirmaba, eran similares a los que se proyectan en los primeros años<sup>58</sup>.

Los adelantos en materia fotográfica, en definitiva, posibilitaron realizar imágenes nítidas en fracciones de segundo de elementos en movimiento y, al mismo tiempo, iniciaron un proceso de democratización de la imagen que afectó al ámbito privado pero también al social, al establecerse una serie de modas y rituales relacionados tanto con la propia imagen como con la visión de los otros.

---

56. La película pancromática se produce comercialmente en años posteriores. Su uso se universaliza en la década de los años veinte. *Ibíd.* 179-180.

57. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 126.

58. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 130.

## LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA CIENTÍFICA: EL REGISTRO DE OBJETOS EN MOVIMIENTO.

“Las proyecciones cinematográficas están de moda. El científico espectáculo se perfecciona de día en día, mereciendo general aceptación. Verdaderamente resulta asombroso. La fotografía, que no se resigna con la quietud de sus obras, aspira a retratar el movimiento, y lo consigue el cinematógrafo<sup>59</sup>”.

La fotografía se aplicó a numerosos campos pero fue en el terreno de la ciencia donde se produjeron los avances necesarios para llegar a la proyección cinematográfica. Se trató de experimentos en los que se intentaba capturar el movimiento, principalmente de animales, para su contemplación y estudio.

### Electrofotografía

Muybrigde realizó una serie de fotografías<sup>60</sup> sobre el galope del caballo utilizando una serie de cámaras dispuestas en batería con un mecanismo eléctrico que activaba el obturador de la cámara por lo que llamaron a este tipo de imagen electrofotografía. En enero de 1876, se anunció una exhibición en la *Photographic Art Society of the Pacific* de algunas de estas fotografías usando una linterna mágica<sup>61</sup>.

Concretamente se hablaba de una linterna *Stereopticon* con una fuente de luz de

59. Enrique del Castillo, «Cinematógrafo. Últimos progresos», *Heraldo de Madrid*, 22 de septiembre de 1905, 1.

60. Para poder tomar su famosa serie de imágenes en sucesión, Muybrigde encarga una óptica luminosa a Londres e instala una batería de doce cámaras fotográficas a intervalos de 2 pies (60 centímetros), consiguiendo una distancia total de 24 pies (7,30 metros). Los obturadores de las cámaras se abren y disparan por electricidad cuando el caballo pasa por delante de ellas con un tiempo de exposición no superior a una ducentésima parte de segundo. Cada imagen se toma con una doble lente para poder adaptarlas al estereoscopio que permite su visión con sensación tridimensional. *The Dailly Alta California*. San Francisco 11 de agosto 1877, en Hermann Hecht, *Pre-cinema history, an encyclopaedia and annotated bibliography of the moving image before 1896* (London: Bowker-Saur, 1993), entrada 287E, 183.

61. *Daily Evening Bulletin*. San Francisco: 18 de enero de 1876, en Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 280C, 178. Se trata, según queda reflejado en esta entrada, de la primera noticia de las fotografías de Muybridge hechas ex profeso para linterna mágica y ser mostradas públicamente, aunque puedo producirse una muestra anterior en Standford, *Alta California*. San Francisco: 7 April 1873, en Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 268B, 172.

incandescente, compuesta por dos lentes, una encima de otra, similar a las utilizadas en los cuadros disolventes. Muybridge mostró fotografías fijas de su serie comparadas con imágenes pintadas que proyectó de manera simultánea<sup>62</sup>. Patentó su invento en 1878-9<sup>63</sup> y pasó a comercializar las imágenes, en conjuntos de seis imágenes, para ser utilizadas en linternas mágicas; en Francia se comercializaron con el nombre de *Les Allures du Cheval* y en Alemania como *Das Pferd in Bewegung*<sup>64</sup>. Algunas de sus series de fotografía se incluyeron en la revista *Scientific American* donde los lectores eran invitados a pegar las imágenes en una cinta para verlas utilizando un zootropo<sup>65</sup>. El propio Muybridge, según Newhall, en 1880, utilizó un dispositivo llamado zoogiroscopio o zoopraxiscopio que permitía mostrar las imágenes proyectadas en una pantalla en sucesión generando la reconstrucción del movimiento<sup>66</sup>.

Mientras Muybridge trabajaba en electrofotografía, Marey lo hizo en cronofotografía. En 1878, Marey trató de contactar con Muybridge para que le ayudara a resolver “ciertos problemas de fisiología muy difíciles de resolver por otros medios<sup>67</sup>” mediante una carta que envió a la revista *La Nature* que había publicado sus imágenes. Tras los encuentros entre ambos, Muybridge inventó una cámara muy similar a la de Marey, que permitía obtener imágenes en secuencia sobre una placa móvil. En los equipos perfeccionados con los que continuó trabajando Muybridge, utilizó obturadores controlados por relojes que permitían variar el tiempo de exposición<sup>68</sup>.

---

62. *Alta California*, San Francisco: 8-9 July 1878, en Hecht, *Pre-cinema history*

63. US patent no. 212,864, solicitado el 8 de jul 1878, publicado el 4 March 1879. Muybridge define el invento como “un novedoso dispositivo para exponer placas fotográficas con el objetivo de tomar impresiones instantáneas de objetos en movimiento” [traducción propia]. Recogido en , Hermann Hecht, *Pre-cinema history* entrada 288/5/1, 185.

64. Publicado por la Galería Morse de San Francisco. Recogido en Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 288B, 185.

65. Se trata de un tambor abierto, con ranuras verticales en su perímetro, que se monta horizontalmente sobre un eje para hacerlo girar; los dibujos se colocan en la superficie interna del tambor y gracias a la persistencia retiniana producen la ilusión de movimiento. Newhall, *Historia de la fotografía*, 121.

66. La proyección tiene lugar en el *California School of Fine Arts* de San Francisco. *Ibíd.*

67. Correspondencia. Revista *La Nature*. París: 28 de diciembre de 1878, nº 291, p 54. La carta está fechada a 18 de diciembre de 1878. Recogido en Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 290A, 186. Ver Anexos.

68. Newhall, *Historia de la fotografía*, 121.



## Cronofotografía

En el Congreso Internacional de fotografía de París de 1889 se adoptó el término de cronofotografía para el proceso de registro y visualización del movimiento a través de una secuencia de imágenes grabadas a intervalos iguales, bajo la premisa de que “estudiar un fenómeno es observar sucesivamente la serie de cambios y compararlos entre sí<sup>69</sup>”. Uno de los problemas de Marey para en su investigación consistió en hacer que la superficie en la que se impresionan las diferentes fases del movimiento fuera a su vez móvil, de manera que, las diferentes imágenes no se superpusiesen. En los primeros años de la década de 1890, Marey dio a conocer su cronofotógrafo que tenía la posibilidad de registrar varias imágenes sobre una tira de película móvil y que el propio Marey explicó:

“Si el objeto que se ha de estudiar ejecuta movimientos sin cambiar de sitio, o si presentando una gran superficie se mueve, cambiando de sitio, con poca velocidad, no puede recurrirse a la cronofotografía sobre placa fija porque las imágenes se confundirían por superposición. En este caso, pues, es preciso recibir las imágenes sobre una placa movable que cambie de sitio presentando sucesivamente al foco del objetivo las diversas partes de su superficie. A este efecto nos servimos de placas delgadas o películas cortadas en tiras largas y arrolladas en carretes: esta tira pelicular debe desfilarse rápidamente a fin de recibir en un tiempo dado un gran número de imágenes sin que las dimensiones de estas imágenes sean demasiado reducidas, y debe detenerse en el momento de la pose, sin lo cual las imágenes obtenidas no serían limpias; es preciso, además, que esta tira sensible pueda introducirse en el aparato y ser retirada de él sin estar expuesta a la acción de la luz; es preciso, finalmente, para la buena utilización de la película, que no pase de ella, entre dos alumbramientos

---

69. Étienne Jules Marey, «La cronofotografía. Nuevo método para analizar el movimiento en las ciencias físicas y naturales», *La ilustración artística*, 27 de marzo de 1893: 214. El método completo y sus aplicaciones se publican en diez entregas de esta revista entre el 20 de febrero y el 1 de mayo de 1893.



sucesivos, más que la cantidad estrictamente necesaria para recibir una imagen<sup>70</sup>.”

Para los carretes<sup>71</sup> utilizó una cinta sin impresionar que servía como guía a la que sí lo estaba. Marey incorporó un manubrio para el desplazamiento de la película que, funcionaba en combinación con la apertura del diafragma que posibilitaba el paso de luz a la película sensible, y que era similar a la manivela utilizada en las cámaras cinematográficas de los primeros años. Es decir, el aparato de Marey incorporó, prácticamente, todos los elementos necesarios para la cámara cinematográfica, pero además, la forma de trabajar en su cámara era similar a la que utilizaban los fotógrafos profesionales y similar a su vez a la que utilizaron posteriormente los operadores de cinematógrafo toda vez que carecían de visor:

“Se empieza por poner a foco en el cristal opaco situado en la caja de las imágenes que (...) viene a colocarse en el lugar mismo por donde pasará la película sensible. Después de haber apartado el cristal opaco, se carga el aparato introduciendo en él los dos carretes, como antes hemos dicho, se cierra la caja y se da vueltas al manubrio. Cuando el juego de ruedas ha adquirido la velocidad que se desea, si el objeto con el que se experimenta se presenta en condiciones favorables, se oprime el botón que pone en movimiento al laminador e inmediatamente pasa la película y recibe las imágenes (...) Una vez pasada la película se quita de la caja el carrete receptor y se guarda hasta el momento en que habrá de ser revelada<sup>72</sup>”.

El aparato de Marey facilitaba imágenes sucesivas que se imprimían en la superficie sensible de manera horizontal, de izquierda a derecha, aunque el aparato se podía colocar de manera que la película se deslizara de un carrete a otro en sentido vertical. La velocidad de registro era variable, en función de lo que se quisiera fotografiar, permitiendo que se

---

70. *Ibíd.*, 6 de marzo de 1893, 165.

71. “El juego de ruedas es movido por un manubrio cada una de cuyas vueltas produce cinco del disco obturador y del laminador, y como fácilmente puede la mano dar dos vueltas al manubrio por segundo, se obtienen de esta suerte diez imágenes”. *Ibíd.*, 166.

72. *Ibíd.*, 13 de marzo de 1893, 182.

adaptara tanto al vuelo de un pájaro como, a la abertura de una flor. Como complemento al estudio de los diferentes fenómenos, Marey planteó la posibilidad de recomponer de nuevo el movimiento utilizando para ello un dispositivo modificado, heredero del Phenakisticopo de Plateu, “la conocida con el nombre de zootropo se presta perfectamente al estudio de los movimientos obtenidos sobre las tiras peliculares<sup>73</sup>”, para lo cual había que colocar la tira con las imágenes positivas en el interior del cilindro. Para que la ilusión de movimiento fuese adecuada y cercana a la realidad, era necesario un mínimo de imágenes sucesivas por segundo que Marey estableció en diez, como “la cronotografía puede dar por segundo hasta 40 ó 60 imágenes, si se hace girar una de estas tiras en el zootropo a razón de diez imágenes por segundo se consigue la sensación de un movimiento cuatro o seis veces más lento que el natural, y por consiguiente mucho más fácil de seguir en todas sus fases<sup>74</sup>” lo cual lo hacía muy indicado para los estudios de locomoción del científico, al tiempo que, se establecía un aparato que posibilitaba la aparición de mecanismos más sofisticados.

En definitiva, la evolución de la fotografía experimentada con los estudios de Muybridge y Marey contribuyeron de una manera decisiva a la aparición de los diferentes aparatos cinematográficos, de hecho, Edison se puso en contacto con ambos científicos para conocer sus experimentos y unirlos a los que él mismo estaba desarrollando. Tanto Muybridge como Marey trabajaron en la captura de imágenes en movimiento, con las particularidades que hemos visto, pero ambos lo aplicaron a diferentes artefactos que posibilitaban la reconstrucción del movimiento y su proyección.

Una de las más importantes diferencias del trabajo de Marey con respecto a los experimentos de Muybridge, es que éste realizó imágenes independientes que posteriormente manipulaba para reconstruir el movimiento, mientras que Marey consiguió que esa sucesión de imágenes quedaran registradas en un único soporte que permitían, posteriormente, recomponer el movimiento.

La influencia de los trabajos de Marey y Muybridge sobre los avances de Edison fueron

---

73. *Ibíd.*, 183.

74. *Ibíd.*, 27 de marzo de 1893, 213.

puestos en evidencia por José Comas Sola, astrónomo y científico español, en un artículo publicado en 1897, en el que defendió que:

“El kinetoscopio de Edison está fundado en los mismos principios del primitivo aparato de cinta pelicular de M. Marey, pero con la particularidad de que la cinta no se detiene nunca, evitándose así radicalmente los efectos de inercia y lográndose la distancia absoluta<sup>75</sup>” mientras que el cinematógrafo “en realidad no es más que un perfeccionamiento muy ingenioso del antiguo cronofotógrafo de Marey debido a los sabios industriales de Lión, MM. Augusto y Luis Lumière, bien conocidos por todos los aficionados a la fotografía<sup>76</sup>”.

## **LA RECONSTRUCCIÓN: IMAGEN EN MOVIMIENTO PROYECTADA**

En los espectáculos que hemos visto hasta ahora, el movimiento de la imagen se refería, frecuentemente, a la generación del mismo en una parte de la imagen mediante el uso de diferentes efectos ópticos, en muchas ocasiones, basados en el desplazamiento físico de los mecanismos de proyección o de las propias imágenes. Hemos visto, también, que los experimentos de Muybrigde y Marey permitieron captar diferentes momentos de un movimiento que aparecía descompuesto y sintetizado en imágenes individuales, de manera que era necesaria una segunda fase de recomposición utilizando para ello diferentes mecanismo basados en los principios de la persistencia retiniana<sup>77</sup>.

El interés por la visión y por la recreación del mundo generó diferentes dispositivos y juguetes que, precisamente, permitieron crear una imagen en movimiento a partir de la sucesión

---

75. José Comas Sola, «La fotografía del movimiento», *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1897, 4-5.

76. *Ibíd.*

77. Impresión que deja una imagen en la retina, de manera que si vemos una serie de imágenes en sucesión, con una determinada cadencia, percibimos una sensación de imágenes en movimiento, producido por el “rastros” que deja cada una de esas imágenes.

rápida de imágenes individuales. Juguetes como el traumatropo<sup>78</sup>, el fanaquistiscopio y el zootropo, por citar sólo algunos, tuvieron una gran acogida popular y algunos espectáculos del momento hicieron uso de ellos.

Uno de los juguetes más extendidos en este sentido fue el Zootropo, un cilindro de metal que puede girar libremente sobre un eje, en cuyo interior se colocaba una banda de papel con trece imágenes que simulan fases diferentes de una misma acción, separadas a una distancia idéntica. La banda se observaba en movimiento a través de los trece orificios que este cilindro tenía practicados en la parte superior. Marey utilizó ya este dispositivo y Muybrigde incluso lo utilizó en proyecciones, incluso, en la presentación del kinetógrafo de Edison se dijo: “Voy a mostrar un extraordinario zootropo adaptado a una linterna, que muestra el principio del Kinetógrafo (...) pero este instrumento, comparado con el kinetógrafo es mucho más ordinario<sup>79</sup>”.

## **El Teatro óptico**

Fruto de la fusión entre el zootropo y los sistemas de proyección aparecieron una serie de aparatos<sup>80</sup> que unían el uso de un obturador y el movimiento intermitente de una banda de imágenes. El que mayor importancia tiene, para nuestro estudio, fue el Praxinoscopio<sup>81</sup>, un dispositivo, patentado en 1877 por Émile Reynaud, basado en el zootropo al que se incorporó, en el interior, un tambor de cristales que permitía que las imágenes pudieran verse en continuidad sin intervalos negros. Tras una serie de mejoras, el 1 de diciembre de

78. El doctor John Ayrton, en 1826, comienza a venderlo en Londres. Consiste en una carta en forma de disco con un dibujo en cada una de las caras del mismo y un cordón a cada lado de manera que se le puede hacer girar. Al hacerlo girar, el ojo retiene una impresión de la imagen de uno de los lados el tiempo suficiente hasta que la otra imagen aparece. El resultado es que ambas imágenes parecen superponerse.

79. Mr. George M. Hopkins, en la primera exhibición pública del Kinetografo de Edison el 9 de mayo, *Scientific American*, May 20, 1893: 310. Citado por Charles Musser, *The emergence of cinema. The american screen to 1907* (New York: University of California Press, 1990), 35-38.

80. Como el Choreutoscope del óptico inglés L. S. Beale que fue el primero en proyectar imágenes en movimiento, en 1866, utilizando un obturador basado en un mecanismo de cruz de malta que era usado por los relojeros.

81. Patentado el 21 de diciembre de 1877 por el francés Émile Reynaud, se incorpora un espejo por cada una de las imágenes del cilindro de manera que la distancia entre la tira de imágenes y los espejos es la misma que desde los espejos al eje de del cilindro. Brian Coe, *The History of movie photography* (London: Ash & Grant, 1981), 35.

1888, Reynaud patentó el Teatro óptico, una adaptación, a gran escala, del praxinoscopio.

Según se explicaba en un amplio artículo publicado en *La ilustración española*, el teatro óptico era un método de proyección que permitía “obtener por determinados procedimientos ópticos la ilusión del movimiento y de la vida<sup>82</sup>”. A diferencia de aparatos ópticos anteriores, el teatro óptico posibilitaba reproducir escenas de mayor duración y complejidad pudiendo llegar a los quince o veinte minutos gracias a la utilización de tiras de película mayores, es decir, frente a la posibilidad de mostrar una única acción repetida multitud de veces se mostraban escenas completas compuestas de diferentes acciones, además las imágenes se proyectaban en una pantalla para poder mostrarse ante un público numeroso frente a la visión individual de sus predecesores.

Para su funcionamiento, se servía de una larga serie de imágenes pintadas sobre una banda flexible y con perforaciones entre las imágenes como se refleja en la Ilustración 7. La banda se enrollaba en bobinas alrededor de la máquina. Una lámpara iluminaba cada imagen según pasaba, al tiempo que, era proyectada por una lente en una pantalla translúcida; mientras, una segunda lámpara mágica, proyectaba un decorado, en la misma pantalla, que hacía de fondo.

En la Ilustración 8 se puede ver el aparato en funcionamiento, ilustración que se publicó acompañada de una leyenda explicativa:

“La tira cristalóide en donde van pintadas las imágenes está representada en A, y el operador puede hacerla girar en un sentido o en otro por

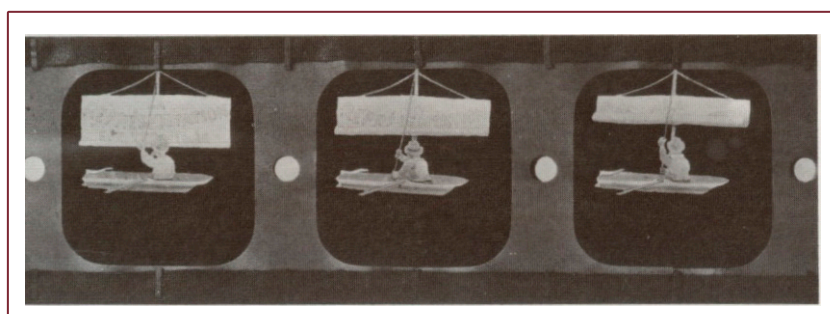
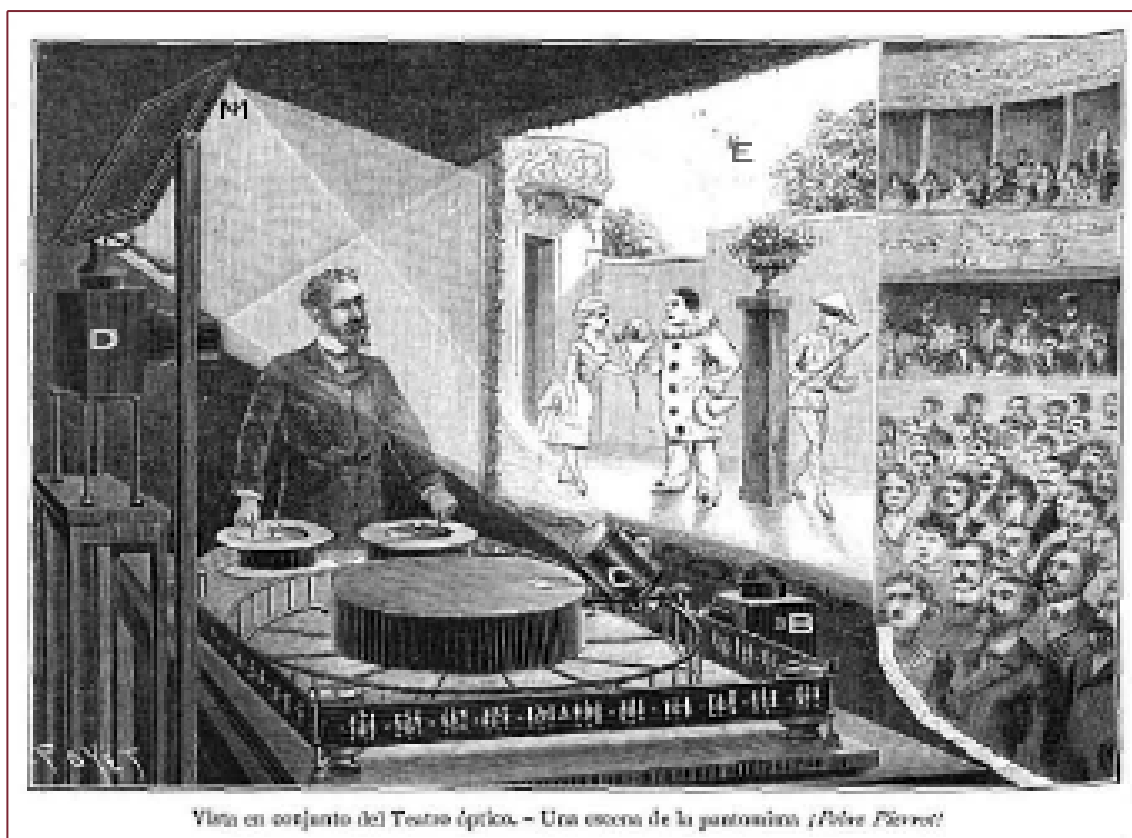


ILUSTRACIÓN 7. NEGATIVO DE TEATRO ÓPTICO. Las perforaciones eran centrales y redondas, muy similares a las utilizadas en el cinematógrafo Lumière. Fuente: Brian Coe, *The History of movie Photography*, 36.

medio de dos manubrios. Las imágenes reproducidas por un procedimiento especial de impresiones en colores, pasan por delante de una linterna B,

82. *La Ilustración artística*, 12 de septiembre de 1892, 14-15.



Vista en conjunto del Teatro óptico. - Una escena de la pantomima *¡Vive l'Éternel!*

ILUSTRACIÓN 8. TEATRO ÓPTICO DE REYNAUD.

Fuente: *La Ilustración Artística*, 12 de septiembre de 1892, 14-15. (Las letras de la ilustración se han editado).

y son proyectadas por medio de una lente C sobre un espejo inclinado M, que a su vez las proyecta sobre la pantalla transparente E. Otra linterna de proyección D hace aparecer en la pantalla la decoración invariable en la que se mueven los personajes de posturas cambiantes pintados en la tira A<sup>83</sup>''.

En octubre de 1892, firmó un acuerdo con el Museo Grévin en París para utilizar su artilugio en un espectáculo bautizado como *Pantomimas luminosas* para la cual, según Brian Coe, se compuso y ejecutó música con ordenes de “sincronización” para los músicos. Reynaud se convirtió en la primera persona que presentó imágenes animadas, proyectadas en una pantalla, usando bandas transparentes sobre las que se pintaban las diferentes fases del movimiento y para las que hizo uso de secuencias de fotografías.

La principal diferencia con las imágenes del cinematógrafo, fue precisamente esta, que las

83. *La Ilustración Artística*, 12 de septiembre de 1892, 14-15.

de Reynaud eran imágenes pintadas y, por tanto, carecían del realismo que proporcionaba la fotografía utilizada en el cinematógrafo.

### El Zoopraxinoscopio

La recomposición proyectada del movimiento más cercana al cinematógrafo se consiguió, sin embargo, con el Zoopraxinoscopio de Muybridge.

Una vez que las imágenes, que había captado en sus experimentos sobre locomoción, comenzaron a ser usadas en el praxinoscopio y el zootropo, por sugerencia de Marey, Muybridge dirigió sus investigaciones en esa dirección. En junio de 1879, se realizó una demostración pública de una serie de imágenes<sup>84</sup> en un zootropo movido por un pequeño motor eléctrico, lo que permitía mantener una velocidad constante, de manera que, dado que las imágenes habían sido registradas a una distancia similar una de otra, esta velocidad constante favorecía su recomposición. En mayo de 1880, se hablaba de la *Linterna mágica zootropo*<sup>85</sup> —renombrado *Zoögyroscope* y, posteriormente, *zoopraxiscope*— como una nueva forma de entretenimiento de cuyo funcionamiento se hizo eco la revista *Scientific American*:

“un cristal circular que contiene una serie de fotografías de animales representados en movimiento, las fotografías son sucesivamente iluminadas por una linterna de oxi-hidrogeno según el cristal gira, arrojando un imagen continua y al mismo tiempo cambiante en la pantalla<sup>86</sup>”

En septiembre de 1881, se recogió la primera exhibición del nuevo aparato de Muybridge en Europa, concretamente en la casa del Dr. Marey<sup>87</sup>. El zoögyroscope, fue exhibido con

---

84. *British Journal of Photography*, 4 de julio de 1879: 314. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 299E, 192.

85. *Alta California*, San Francisco, 5 de mayo de 1880. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 300A, 194.

86. “A circular glass having a series of photographs of the animal to be represented in motion, the photograpgs being sucessively illuminated by an oxyhydrogen lantern, as the glass is turned, throwing a single continuous yet ever changing picture on the screen” [traducción propia]. *Scientific American*, New York: 5 June 1880, vol 41, p353. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 302E p. 194.

87. “The previous day, on 26 September 1881, Muybridge had given demonstration of his serial photographs at the home of Professor Marey. (This is the first such exhibition in Europe)”. *Le Globe*, París: 27 September 1881. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 303H, 197.



los ingredientes propios de las exhibiciones cinematográficas, reflejando el movimiento real de los animales y proyectado en una pantalla<sup>88</sup>. En marzo de 1882, Muybridge realizó una exhibición ante la familia real inglesa y un grupo escogido de destacados e ilustres del mundo científico y literario<sup>89</sup>.

## EL KINETÓGRAFO DE EDISON

En España el Kinetoscopio se presentó en Madrid, Barcelona, Zaragoza, San Sebastián, Valencia, Santander, San Sebastián, Bilbao, Alicante, Gijón, Murcia, Avilés, La Coruña, Málaga, Salamanca, Valladolid, Granada, Sevilla y Jaén<sup>90</sup> en 1895, y el precio de la entrada fue de un real.

Edison, tras el fonógrafo, comenzó a realizar una serie de experimentos con el objeto de captar imágenes y unirlo al fonógrafo. Su interés inicial fue hacia el fotógrafo Eadweard Muybridge que presentó su zoopraxinoscopio en Nueva Jersey en febrero de 1888. Ambos científicos se conocieron en el laboratorio de Muybridge dos días después de la presentación, el 27 de Febrero de 1888, con el objetivo de estudiar la posibilidad de combinar el fonógrafo con el sistema de proyección. Edison, en octubre de este año, escribió:

“Estoy experimentando sobre un instrumento que sea al ojo lo que el fonógrafo es al oído que es la grabación y reproducción de cosas en movimiento, y en una forma en que sea barato, práctico y conveniente. Este aparato lo llamaré Kinetoscopio «visión en movimiento»<sup>91</sup>”

88. “The picture consisted of a large number of photographs projected with the aid of the oxyhydrogen light, the size of life upon the screen... With the aid of an instrument called the zoopraxiscope many of the subjects were exhibited in actual motion”. *Scientific American Supplement*. New York: 28 January 1882, vol 13, pp5058-9. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 310J, 200.

89. *British Journal of Photography*, 17 March 1882. Recogido en Hermann Hecht, *Pre-cinema history*, entrada 310M, 200.

90. Recogido por Letamendi, García Fernández y Gubern, el cual señala que estas presentaciones se hicieron con nombres, en ocasiones, diferentes.

91. “I am experimenting upon an instrument which does for the Eye what the phonograph does for the Ear, which is the recording and reproduction of things in motion, and in such a form as to be both Cheap practical and convenient,” Edison wrote in October 1888. “This apparatus I call a Kinetoscope ‘Moving View’”. «Edison’s Talking Baby», *New York World*, 3 June 1888, 16. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 29.



En Junio de 1889, William Kennedy Laurie Dickson, fotógrafo y jefe de experimentos de Edison, fue asignado al proyecto<sup>92</sup>. Casi al mismo tiempo, Edison conoció los trabajos de Etienne Jules Marey y su soporte móvil. Edison captaba sus imágenes en un cilindro similar a los que usaba para la reproducción del sonido de su fonógrafo. Cuando Laurie Dickson entró en el proyecto encargó la compra de un rollo de película de la que se usaba en las cámaras fotográficas<sup>93</sup> y que era similar al usado por Marey. En octubre de 1890, construyeron una nueva cámara que exponía la película usando un sistema horizontal, también como el de Marey, en lugar del vertical que caracteriza las películas modernas. Un pequeño filo con perforaciones corría a lo largo del borde inferior de la banda. En junio de 1891, los abogados de Dickson y Edison comenzaron a preparar las patentes de la cámara, el kinetógrafo (*kinetograph*) y del sistema de visionado, el kinetoscopio (*kinetoscope*). La presentación se realizó en Instituto Brooklyn, en mayo de 1893, de la mano de George M. Hopkins<sup>94</sup> ante un importante número de científicos. Para ayudarse en la presentación utilizó una linterna mágica y otros aparatos ópticos avanzados. Tanto la cámara como el sistema de visionado de Edison eran independientes y requerían corriente eléctrica, por lo que, Edison rodó, en un principio, escenas de interior con trama de ficción o de variedades<sup>95</sup>. Las películas rodadas se incorporaban al sistema de visionado: una caja de madera de forma rectangular de aproximadamente 1,23 metros de alto. El espectador, tras introducir una moneda que accionaba el motor eléctrico, observaba la película a través de un visor situado en la parte superior gracias a un lente de aumento. Entre lámpara y visor había un obturador de disco rotatorio provisto de una ranura, que iluminaba a destellos cada fotograma.

Para comercializar el sistema, se instaló en 1893, un Salón de Kinetoscopio, llamado

---

92. *Ibíd.*

93. Introducida en junio de 1889 por George Eastman. Brian Coe, *The History of movie photography* (London: Ash & Grant, 1981).

94. Presidente del departamento de física del Instituto. En la presentación, Hopkins resaltó que en su forma completa el Kinetógrafo proyectaría imágenes sobre una pantalla con sonido sincronizado. Charles Musser, *The emergence of cinema. The american screen to 1907* (New York: University of California Press, 1990), 35-6.

95. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 42.

*kinetoscope parlor*<sup>96</sup>, en Nueva York. En los diferentes aparatos de visionado instalados, el público podía ver cinco escenas al precio de cinco céntimos.

Las bases de la cinematografía habían quedado establecidas. La película, de 35 mm<sup>97</sup>, tenía una longitud de aproximadamente quince metros. La velocidad inicial de proyección era de unas 40 imágenes por segundo, lo que suponía que su visionado era de tan solo unos 20 segundos; una vez que adoptó una velocidad más lenta de proyección, de unas 16 imágenes, con el mismo rollo la duración se aproximó al minuto.

En Europa, la presentación del sistema de Edison se llevó a cabo por Robert Paul, que trabajaba en el campo de la electricidad y de los instrumentos científicos en su negocio de Londres. Edison no había patentado sus aparatos a nivel internacional y Paul realizó una copia del Kinetoscopio y comenzó a comercializarlo<sup>98</sup> con una serie de modificaciones. Tras copiar el artefacto de Edison, y vender seis, “la visión de colas de gente esperando su turno para verlo, me hizo pensar en la posibilidad de aumentar las imágenes a una pantalla. Es más, se me hizo evidente que el peso del kinetoscopio y la dificultad, en ese momento, de recargar sus acumuladores iba en contra de su uso<sup>99</sup>”. Llamó a su proyector *Theatrograph*, para posteriormente ser llamado Animatógrafo (*Animatographe*). Paul “se vio obligado a producir nuevos temas<sup>100</sup>” ante la negativa de los agentes de Edison de suministrar películas impresionadas para sus aparatos. Junto al fotógrafo Birt Acres confeccionaron una cámara<sup>101</sup> y una positivadora por contacto<sup>102</sup>. Con los aparatos perfeccionados, Paul

96. “Salas abiertas al público donde se exhibían una colección de Kinetoscopios con diferentes películas”. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 32.

97. El estándar en la utilización de la película y las perforaciones se logra mediante el acuerdo de la Society of Motion Pictures Engineers (SMPE) hacia 1928 (a excepción de formatos de negativo espectaculares como el 70mm y otros). A este acuerdo se llega en los albores del cine sonoro por necesidades empresariales.

98. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 53.

99. Robert Paul, «Kinematographic experiences,» in *A Technological history of motion pictures and television. An anthology from the pages of The journal of the Society of Motion Picture and television engineers*, 42-48 (EEUU: University of California Press, 1983).

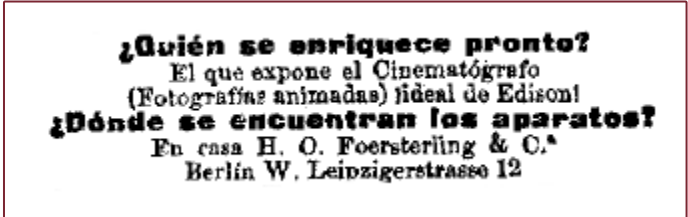
100. *Ibíd.*

101. Basada en el Cronofotógrafo de Marey con la diferencia de usar película perforada.

102. Se hace pasar la película positiva y negativa juntas, pasando por un hueco iluminado por una llama de gas. En el caso de Paul estaba accionado por un operador que calculaba el tiempo necesario en que la película debía permanecer ante la llama, y lo revisaba inspeccionando el resultado bajo una lámpara roja.

comenzó a realizar giras de demostración y a vender sus aparatos tanto en Europa como en Estados Unidos donde Edison trató de hacerse con el mercado mediante la patente de todos los productos. Acres<sup>103</sup> pasó a ejercer como operador y Paul mejoró la cámara añadiéndole un mecanismo de Cruz de Malta.

Ante la competencia de otros sistemas de proyección, Edison trabajó en la incorporación de sonido a sus kinetoscopios y patentó el Kinetofónografo (*kinetophone*), un sistema donde “la visión de las películas se complementaba con unos auriculares provistos de un tubo de caucho que sirven para escuchar música sincronizada



**¿Quién se enriquece pronto?**  
El que expone el Cinematógrafo  
(Fotografías animadas) ideal de Edison!  
**¿Dónde se encuentran los aparatos?**  
En casa H. O. Foersterling & Co.  
Berlin W. Leipzigerstrasse 12

ILUSTRACIÓN 9. ANUNCIO DE LA VENTA DE CINEMATÓGRAFOS EDISON.

Fuente: *El Imparcial*, 10 de enero de 1897, 4.

con las vistas. Edison dispone de catálogos en los que se indica que audición es la más adecuada para cada cinta de su repertorio<sup>104</sup>”. Se trataba, sin embargo, de música de acompañamiento, sin ningún tipo de sincronismo con la imagen<sup>105</sup> y, según Musser, no tuvo mucho éxito aunque incrementó la posibilidad de argumentos. Finalmente, Edison llegó a un acuerdo con Francis Jenkins y Thomas Armat, inventores de un sistema de proyección sobre pantalla, por el cual la Compañía Edison fabricaría el proyector, llamado Vitascopio (*vitascopes*) y Edison proveería al sistema de películas, obteniendo un equipo de proyección similar al de los hermanos Lumière. Los equipos de Edison se pusieron a la venta mediante agentes europeos como se ve en la Ilustración 9, en la que además se reflejaba el éxito del invento hasta el punto de augurar riquezas rápidas a quien lo adquiriera.

103. Tras separarse de Edison creó su propia compañía, *The Northern Photographic Company* que vendía películas, material sensible y al mismo tiempo era laboratorio.

104. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 39.

105. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 53.

## INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA CINEMATOGRAFÍA: LOS USOS.

El hecho de que la fotografía tuvo una importancia capital para la aparición y evolución del cinematógrafo es evidente. Ambas manifestaciones comparten mecanismos y soportes, e incluso, se vale de espacios de trabajo similares. Pero más allá de esto, la fotografía aportó a la creación y evolución de la cinematografía cuestiones importantes relacionadas tanto con el uso social que se le dio, como con la técnica y sus profesionales.

El cinematógrafo, en su fase más inicial, se incorporó a los usos y costumbres implantados en la fotografía. Adoptó sus temas, parte de su estética y se sirvió de sus espacios de trabajo y profesionales. Aunque al principio del desarrollo del cinematógrafo no tuvo una aplicación directa, la fotografía ya utilizaba la iluminación de interiores y los estudios se equiparon con pequeños decorados y elementos de ambientación. Estos estudios fotográficos, con techo de cristal, fueron la base de los que se utilizaron en los rodajes cinematográficos de las cintas de asunto o argumento e, incluso, en un primer momento adoptaron el mismo término, el de *galería*<sup>106</sup>.

Los temas sobre los que los fotógrafos desarrollaban su profesión se trasladaron al cinematógrafo, principalmente el retrato y la imagen de países lejanos, sus monumentos, costumbres y gentes.

La clase social alta, a la que en buena medida se reserva el retrato fotográfico, apareció retratada en las primeras películas que se rodaron y se convirtieron en el primer consumidor del medio tanto como espectador como, incluso, en calidad de productor de películas de aficionados. En cuanto a la estética se adoptó, por ejemplo, la moda de colorear las fotografías y la técnica se trasladó a las películas de los primeros años. En lo que respecta a los espacios de trabajo, el cinematógrafo se mostró y comercializó en establecimientos dedicados a la fotografía como un nuevo avance del medio —las primeras exhibiciones hablan de fotografías animadas— y los primeros lugares destinados al rodaje de películas

---

106. Jesús García Dueñas y Jorge Gorostiza, *Los estudios cinematográficos españoles* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001), 18-19.

conservaron las características más importantes de las galerías en las que desarrollaban su trabajo los fotógrafos.

## RETRATO DE LAS CLASES SOCIALES ACOMODADAS

En el retrato, especialmente el fotográfico, se da por sentado el parecido físico entre el retratado y la imagen obtenida al considerarse un reflejo inalterado de la realidad. Sin embargo, la ficción en el retrato, especialmente en el retrato fotográfico social, estuvo presente a lo largo del siglo XIX desde diferentes perspectivas.

El retrato social “en la mayoría de los casos se basaba en la construcción de una determinada imagen personal destinada a epatar públicamente<sup>107</sup>” dando paso a la manipulación de la imagen presentada. Hacia 1853, se instala en París Disderí, el cual creó el retrato de *tarjeta de visita*<sup>108</sup> e impuso una nueva orientación a la fotografía. Por una quinta parte del coste que tenía un retrato hasta ese momento, Disderí entregaba un conjunto de imágenes que los individuos presentan como tarjeta de presentación.

La moda iniciada por este fotógrafo tuvo varias consecuencias: por un lado, se hizo accesible el retrato a clases sociales que hasta ese momento no podían permitirse el gasto, por otro lado, la entrega del retrato como tarjeta de presentación llevó a que los individuos trataran de ofrecer la mejor versión de sí mismos y aparecían posando y engalanados para la ocasión. Al mismo tiempo, estos retratos transmitían información sobre cuestiones como el estatus social y la profesión por lo que incorporaron diferentes elementos estereotipados de decoración y atrezzo. Así “el retrato fotográfico pasó de ser un objeto eminentemente privado a ser un elemento de intercambio social. Desde ese momento, y como ocurre siempre que el hombre se presenta en sociedad, se introdujo en el retrato fotográfico la idea de actuación, el deseo de aparentar, y con ellos, diversos recursos de modificación de la realidad (retoques, uso del *flou*...) y ficción<sup>109</sup>”, en definitiva, los estudios fotográficos se

---

107. Carmen Cabrejas Almena, «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», en IV Congreso de Historia de la fotografía (Zarautz: Photomuseum, 2009). Disponible en red: [http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficcion\\_y\\_fotograf%C3%ADa\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX.pdf](http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficcion_y_fotograf%C3%ADa_en_el_siglo_XIX.pdf) [1 julio de 2015]

108. Conjunto de doce retratos, de aproximadamente seis por nueve centímetros.

109. *Ibíd.*

**6, calle de Pontejos.**  
**DISDERI,**  
fotógrafo de S. M. I. Napoleon III y de varias c6ortes extranjeras.  
Inventor privilegiado del retrato-tarjeta (24 de marzo 1854.)  
Gabinete abierto todos los dias, desde las nueve de la mañana 4 las seis de la tarde.

**PRECIOS.**

Retratos.—Tarjetas sobre papel-parafina. a. Esmalte, La primera prueba, 4 duros. Las demas, 8 rs. Retratos sobre papel-parafina. Esmalte, en negro. La primera prueba, 10 duros. Las demas, 5 duros. Pinturas-minuturas para joyas, como broches, sortijas, alfileras, etc., etc., varian los precios segun los tamanos. Foto-pintura.—Retratos de gran tamaño, al óleo, sobre tela, una sola sesion siendo necesaria. — Veanse las pruebas en la exposicion.	Retratos sobre papel-parafina.—Esmalte, pintura-minutura, la primera prueba, 20 duros. Las demas, 15 idem. Retratos grandes en negro sobre papel. Grande natural, 32 duros. Medio grande, 22 id. Tercio grande, 12 id.
---	--

Tamaño de 12 y 15 pulgadas	80 duros.
" de 20	100 id.
" de 30	150 id.
" de 50	250 id.

(18)

**MEJORA IMPORTANTE.**  
Nueva forma de portada delte, muy simplificada en rotulos y escritura, declarada de teste para las escuelas normales y de instruccion primaria del reino, compuesta por  
**Don Vicente de Villaoz.**  
Se vende en la libreria de Costa, 4 8 rs., y 16 la de la edicion anterior. En la misma está abierta la suscripcion para su enseñanza (P. G.)

ILUSTRACIÓN 10. ANUNCIO DEL ESTUDIO DE DISDERÍ EN MADRID.

Fuente: La Época, 26 de octubre de 1864, 4.

llenaron de decorados y atrezzo al tiempo que se recurrió a diferentes técnicas para iluminar los retratos. El éxito fue tan importante que se instalaron retratistas en las principales ciudades. Disderí además de París, abre estudios en Londres y Madrid<sup>110</sup>. En 1864, Disderí contaba con un estudio en la calle Pontejos de Madrid, como puede verse

en la Ilustración 10, en la que

ofreció el mismo modelo de retratos que en su estudio de París.

Los nuevos retratos se intercambiaban y conservan en albums e, incluso, se comercializan las fotografías de personajes sociales ilustres. Por ejemplo, con motivo del fallecimiento de la reina Victoria de Inglaterra se comenta “los vendedores de periódicos están haciendo su agosto vendiendo rosas blancas y fotografías de la Reina Victoria retratada en diversas épocas de su vida<sup>111</sup>” mientras, los estudios fotográficos presentan retratos de personalidades en los escaparates de sus establecimientos para su comercialización como se refleja en la Ilustración 11 en la que se recoge la venta de un retrato del rey Alfonso XIII. Un ejemplo del conjunto de trabajos, las condiciones y la venta de imágenes, se puede ver en la Ilustración 12, en la que además se ofrecen vistas estereoscópicas como regalo a

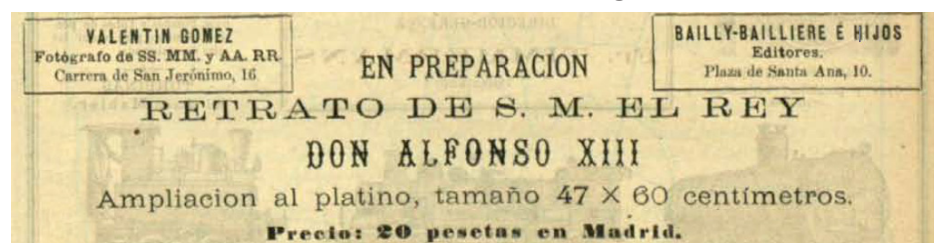


ILUSTRACIÓN 11.- ANUNCIO DE LA VENTA DEL RETRATO DEL REY ALFONSO XIII.

Fuente: Anuario del comercio, de la Industria, 1898: 143.

110. Souguez, *Historia de la fotografía*, 228.111. *La Época*, 25 de enero de 1901, 1.



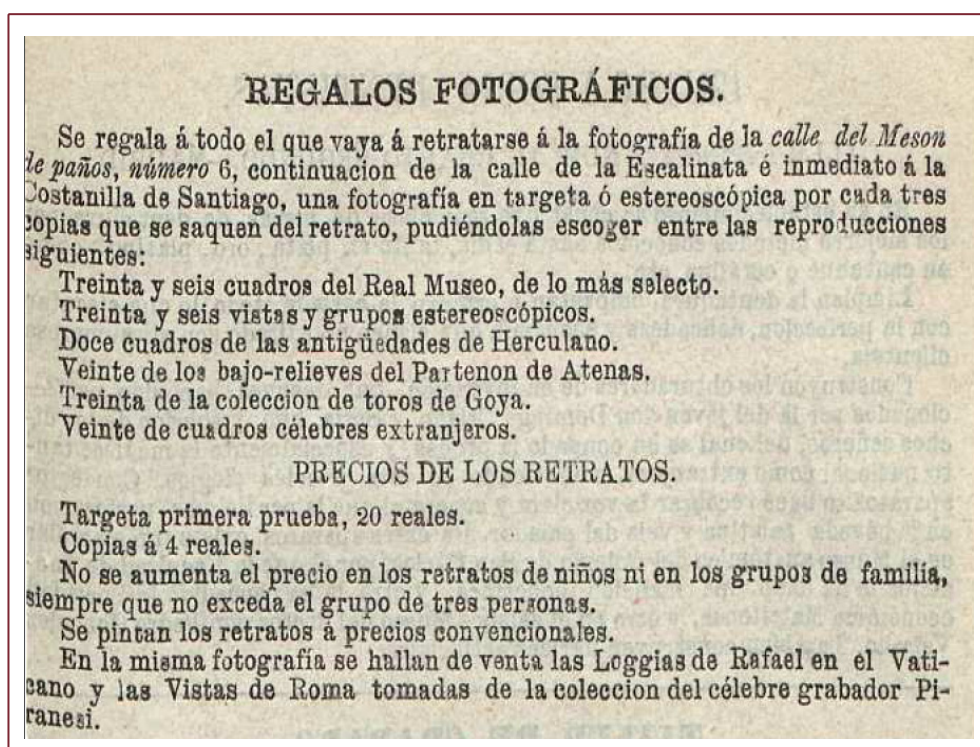


ILUSTRACIÓN 12.- ANUNCIO DE UN ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO.

Fuente: Almanaque político y literario de El Cascabel, 1866: 87.

quienes se retraten, se ofrecen retratos con niños y en grupos familiares con la opción de colorearlos.

En relación con el retrato de la burguesía se desarrolló la técnica del retoque, así “los principales colaboradores del fotógrafo son en ese instante los retocadores y pintores especializados. Estos últimos están encargados de dar color a las fotografías, pues las fotografías coloreadas se han puesto de moda<sup>112</sup>”. La Ilustración 13 recoge un formulario que podía utilizarse para que se iluminase un retrato según lo que se anuncia como un nuevo procedimiento: el usuario enviaba la imagen y el importe de dos pesetas y media y podía elegir el color a aplicar en los ojos, el pelo, la piel, el traje y los adornos. Técnicas similares a las utilizadas por los fotógrafos, se usarían para iluminar y dar color a los positivos cinematográficos. Además, los fotógrafos de la época, recurrían a dobles exposiciones y a la utilización de varios negativos para crear un único positivo generando así imágenes de ficción. Uno de los fotógrafos más reconocidos en este sentido fue Oscar Gustave Rejlander, y las técnicas aplicadas se convirtieron en la base de muchas de las primeras

112. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, 63. Según la autora, el retoque fue un invento del fotógrafo muniqués Hampfständig que presentó pruebas de su trabajo en 1855 en Francia.

449

# FOTOCROMÍA

NUEVO PROCEDIMIENTO

## PARA ILUMINACIONES FOTOGRÁFICAS

Importado por A. J. HULBAC

---

Llénense de una manera concreta, y con la mayor exactitud posible, las instrucciones que aparecen en el **Bono ó Vale**, córtese y remítase con el retrato tamaño álbum que se quiera iluminar, más **pesetas 2,50**, por correo y certificado á los

**SEÑORES BAILLY-BAILLIERE É HIJOS**

**Apartado 56**

*Madrid,*

quienes á los quince días de haberlo recibido lo devolverán franco y certificado, perfectamente iluminado.

Debe llenarse con cuidado el **Bono**, indicando con exactitud el *color de los ojos*, del *pelo*, *cutis ó color de la cara*, así como los *colores del traje*; y por lo que á los *adornos* se refiere, debe especificarse la clase de ellos, como también las *alhajas y todos los objetos* de la indumentaria personal que se crean convenientes.

Se advierte al público que, como con este procedimiento se respetan todos los detalles de la fotografía, cuanto mejor sea ésta la miniatura será más perfecta; pero se advierte que ningún retrato *abrillantado* podrá iluminarse.

El artista A. J. Hulbac se encarga con toda puntualidad de iluminar toda clase de retratos no *abrillantados* desde 20 pesetas en adelante, según el tamaño y condiciones.

Deben dirigirse los pedidos á los Sres. Bailly-Bailliere é Hijos.

..... C Ó R T E S E .....

### BONO Ó VALE

para disfrutar del precio reducidísimo para la iluminación de una fotografía, tamaño álbum, concedido á los compradores del Almanaque Bailly-Bailliere, por A. J. Hulbac.

———— LLÉNSE CON EL MAYOR CUIDADO ESTAS LÍNEAS ————

*Color de los ojos* .....

*Color del pelo* .....

*Cutis* .....

*Colores del traje* .....

*Adornos* .....

*Nombre y apellido* .....

*Señas* .....

y remítase á los Sres. Bailly-Bailliere é Hijos con la fotografía y pesetas 2,50.

Caduca en Junio de 1897.

ILUSTRACIÓN 13.- ANUNCIO DE ILUMINACIÓN DE FOTOGRAFÍAS.

Fuente: Almanaque Bailly-Bailliere, 1897: 449.



cintas llamadas de magia o truco<sup>113</sup>. La expansión del retrato a clases más humildes, y de los efectos del retoque, quedaron reflejado en el siguiente texto:

“Todos hemos visto mujeres feas, que resultaban divinas sobre el cartón; jóvenes escuálidos en la realidad que parecían hércules fotografiados; y tipos groseros que cualquiera diría ser personajes aristocráticos. La luz es bella y estúpida; por lo cual suele incurrir en muchas tonterías. Pero la fotografía, sin perjudicar al pintor, nos ha favorecido; todas las madres han podido tener el retrato de sus hijos y todas las mujeres los de sus amantes. Bajo este punto de vista la fotografía ha hecho una revolución en el mundo del sentimiento —En otro tiempo sólo los ricos podían tener una miniatura. Hoy una docena cuestan seis reales— con rebaja para los soldados y las doncellas de labor<sup>114</sup>”.

Gisèle Freund plantea que “la moda arranca en su planteamiento de las capas superiores de la sociedad, siendo adoptada por ellas antes de bajar poco a poco a las capas inferiores<sup>115</sup>”, lo cual implica, en el caso de la moda del retrato, su traslado a la burguesía media que encontró en la fotografía un “medio de autorepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas<sup>116</sup>”, lo que a su vez condicionó la evolución de la fotografía y creó la base económica que hizo accesible el retrato a las masas. Democratizado el uso del retrato, el carácter exclusivo del mismo se trasladó al cinematógrafo y es que el nuevo medio asociado a la clase alta supuso un retrato social desde varios puntos de vista que se complementan: eran protagonistas de algunas de las imágenes exhibidas y su presencia en la sala marcaba un acto que se imitó por parte de sectores sociales que se identificaban con esa clase alta o aspiraba a formar parte de la misma.

---

113. Ver en Anexos «Fotografías de magia: El secreto de algunos cuadros del cinematógrafo».

114. *La ilustración ibérica*, 3 de julio de 1886, 2.

115. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 24.

116. *Ibíd.*

## La aristocracia como objeto de contemplación

Las primeras exhibiciones de cinematógrafo realizadas en Madrid se llevaron a cabo ante personalidades sociales escogidas y la prensa. El éxito fue tan importante que parte de la familia real acudió a una de las representaciones. En apenas un mes, la casa Lumière de Lyon envió a un fotógrafo, o al menos así se refleja en la prensa, con el encargo de registrar diferentes películas:

“El domingo estuvo en la corrida de toros y el lunes se trasladó al Campamento de los Carabancheles. Estaba entonces haciendo maniobras el regimiento de Lanceros de la Reina, que manda el coronel señor Montes Sierra y se tomaron vistas de una carga simulada en columna cerrada y del desfile. Cuando estos cuadros puedan verse, S. M. la Reina Regente, acompañada de sus augustos hijos, y de la Infanta D<sup>a</sup> Isabel, repetirá su visita al Cinematógrafo<sup>117</sup>”.

Las vistas de la ciudad no tardaron en ser exhibidas, apareciendo en el Cinematógrafo cintas tomadas en la calle Alcalá, el relevo de la guardia de Alarbaderos en Palacio y maniobras de infantería, caballería, artillería e ingenieros<sup>118</sup> que quizás fuesen tomadas por este mismo fotógrafo.

Los primeros años se mostraron diferentes momentos en los que la aristocracia, especialmente la familia real, era retratada y mostrada al público y no sólo la española. Las películas cinematográficas se intercambiaban a nivel internacional y con ellas la imagen de la clase alta. Algunos ejemplos de estas representaciones los encontramos en Barcelona, en el Cinematógrafo Lumière, instalado en el establecimiento de fotografía Napoleón, donde se exhibía “las nuevas películas *Los príncipes de Gales en Edimburgo*, *Llegada y desembarque de lord Roberts en Inglaterra* y *La Reina Victoria en los jardines de Vindsor* (sic), tomada esta última recientemente<sup>119</sup>”; y, en Madrid, en el Gran Biograph del Jardín del Buen Retiro, se exhibían “únicas y exclusivas películas cinematográficas completas de las fiestas de

117. *La Época*, 19 de junio de 1896.

118. «Cinematógrafo Lumière», *La Iberia*, 4 de Julio de 1896.

119. *La Dinastía*, 4 de febrero de 1901, 1.

la coronación de S. M. el Rey D. Alfonso XII<sup>120</sup>”, mientras en el Palacio de proyecciones animadas, de la calle Fuencarral, se ofrecían también vistas de la coronación del Rey Alfonso XIII. Los ejemplos, en este sentido, son muy numerosos y componen programas completos en algunas salas:

“Cada día se ve más concurrido el notable Recreo Salamanca, establecido en la calle de Serrano. En el cinematógrafo se exhiben en estos días las vistas tomadas de la visita del Emperador Guillermo de Alemania al Vaticano; las de la Visita del Rey de Inglaterra a París; escenas del viaje a Cartagena de S. M el Rey de España, y la corrida de toros celebrada el 30 de Mayo último en Aranjuez, por las cuadrillas de Fuentes y Algabeño<sup>121</sup>”.

Debido a la demanda de este tipo de imágenes, los operadores comenzaron a seguir a las personalidades en sus viajes, así por ejemplo, en la visita del rey a Guadalajara acompañado del Príncipe de Asturias, se especificó que “los fotógrafos sacaron numerosas vistas para periódicos y para un cinematógrafo<sup>122</sup>”. Estos operadores eran, siguiendo el ejemplo de los Lumière, enviados por los empresarios de exhibición, por ejemplo:

“La Empresa del Recreo de Salamanca, deseosa de corresponder al favor del público, ha mandado a Cartagena un dependiente, que salió ayer se esta Corte, para sacar vistas del viaje Regio, visita y maniobras de la escuadra, que serán expuestas al público en el cinematógrafo<sup>123</sup>”.

Otro buen ejemplo de esto, lo encontramos con motivo de la visita de Émile Loubet, presidente de la república francesa, a España, visita que fue ampliamente recogida por el cinematógrafo: en primer lugar, la casa Urban de París obtuvo la película titulada *Loubet en Madrid* que se exhibió en el Recreo de Salamanca junto a otras, tituladas *Niño hallado por*

---

120. *El Globo*, 3 de agosto de 1902, 3.

121. *La Época*, 3 de julio de 1903, 3.

122. Espinós, «El rey en Guadalajara,» *La Época*, 26 de marzo de 1904: 3. La película se proyecta en el Recreo de Salamanca según se recoge en *El Heraldo de Madrid*, 23 de abril de 1904, 5.

123. *La Época*, 22 de junio de 1903, 3.

su perro, *Tocas y tocados* y *Gran steeple chase*<sup>124</sup>, e igualmente se registró por operadores autóctonos, concretamente por Antonio Escobar que, además, se hizo eco de la tendencia de exhibir una cinta de actualidad a las pocas horas de haber sido registrada.

“Anoche, y a las seis horas de haber entrado en palacio M. Loubet, acompañado del rey y de la brillante comitiva regia, tuvimos el gusto de ver proyectada en el salón Graphos, Victoria, 2, la película cinematográfica que del paso del lucido cortejo obtuvo la casa Escobar en la plaza de la Almudena. A pesar de la poca luz que lo desapacible de tarde ofrecía, hemos admirado la brillantez de la proyección y los finísimos detalles de la positiva, que dan exacta idea del entusiasta recibimiento hecho al ilustre presidente de la república francesa.

La presentación de una película a pocas horas de obtenida es un récord cinematográfico que el Sr. Escobar ha conseguido con su actividad y eficacia reconocidas.

En provincias y en el extranjero se darán exacta idea del grandioso acto llevado a cabo por el pueblo de Madrid, admirando en el cinematógrafo la llegada del presidente que tuvo lugar ayer así como la revista y desfile militar en Carabanchel del que también se obtendrán hoy cintas de cinematógrafo por la misma casa<sup>125</sup>”.

Los ejemplos recogidos nos permiten comprobar el interés por el intercambio de este tipo de películas a nivel internacional, por su contemplación por parte del público e incluso la fascinación de las propias personalidades retratadas como en el caso del siguiente ejemplo, en el que se anuncia que tras la presentación en París de unas cintas sobre la visita del zar a la ciudad, pronto se verán en la capital española:

---

124. Esta combinación de películas muestra la evolución de la temática de la exhibición que progresivamente cede terreno de las cintas de actualidad a las de ficción. *La Época*, 28 de octubre de 1905, 3.

125. «En el cinematógrafo», *El liberal*, 24 de octubre de 1905, 3.

“El grandioso espectáculo que han presenciado en París miles de personas, con motivo de la entrada del Czar en la capital de Francia, será muy pronto admirado por el público madrileño, gracias al Cinematógrafo Lumière. El próximo lunes, en el Teatro de la Zarzuela, al concluir las funciones segunda y cuarta, se darán dos sesiones de Cinematógrafo, con fotografías en colores, obtenidas por el mismo Lumière, en el momento de entrar en París el Czar y la Czarina<sup>126</sup>”.

Las vistas gustaron tanto a los protagonistas que incluso premiaron y distinguieron a los creadores de las imágenes: “Los hermanos Lumière, dueños del Cinematógrafo de su nombre, instalado en los bajos de la fotografía de Napoleón, han sido condecorados por el Czar de Rusia con la Cruz de la Orden de Santa Ana<sup>127</sup>”. En España, la reina tuvo un gesto similar con Fregoli, tras una sesión de cinematógrafo en el palacio, como recogemos extensamente más adelante. Es importante, con respecto al trabajo del operador, recordar estas distinciones y el reconocimiento que implican.

### **La producción de material para uso propio**

La expansión de la fotografía de aficionado se trasladó a la cinematografía, entendida como un avance en materia fotográfica, por la que mostraban interés ilustres como el propio rey de España. La exclusividad del retrato se trasladó, en cierta medida, al cinematógrafo y surgieron por un lado, operadores y comercios que se ofrecían para llevar a cabo de cinematógrafo a particulares y por otro, aparatos destinados a ser utilizados por los propios aficionados. Otro ejemplo, con mayor repercusión social, fue la noticia aparecida en la prensa, en 1901, titulada *El rey, fotógrafo*, donde se recoge la afición del monarca por la fotografía extendida a la cinematografía:

Sabido es que una de las aficiones favoritas de S. M. el Rey es la fotografía, y que, como aficionado que sabe, vale y puede, en su curiosa cámara está

---

126. *La Época*, 10 de octubre de 1896.

127. *La Dinastía*, 2 de abril de 1897, 2. La noticia procede de *El Heraldo de Madrid* y es recogido íntegramente en diferentes publicaciones.



ILUSTRACIÓN 14. ANUNCIO DEL MIROGRAFO.  
Fuente: *El Liberal*, 23 de abril de 1901, 4.

todo lo más delicado, nuevo y perfecto que existe en el ramo de referencia.

Estos días ha enriquecido esa colección con una nueva máquina, que es la última palabra en la materia; máquina de fácil manejo,

de comodidad e ingenio, traída del extranjero, en su excursión a París y Berlín, por el peritísimo industrial D. Antonio G. Escobar.

Tratase de un cinematógrafo de bolsillo, como dicen los franceses, o de aficionado, como lo titula su importador, tan ingenioso, que puede servir para tomar vistas y para proyectarlas luego.

Un alto funcionario de Palacio estuvo en El Graphos, calle de la Victoria, 2, donde se venden, y lo adquirió por encargo del augusto aficionado, con películas impresionadas y otras para obtener negativas y positivas; todo ello digno de llamar la atención.

Las pruebas se hicieron ayer tarde, después de la recepción oficial, hora en que S. M. el Rey, con algunos amiguitos suyos y dos altos funcionarios, reunidos en la sala de estudio del Soberano, celebraron la bondad del aparato, que manejó admirablemente el mismo Sr. Escobar, llamado ex-profeso por el Rey.

La sesión fue muy amena. Se proyectaron algunas películas; utilizáronse algunos aparatos fotográficos de la regia propiedad, y se habló de los progresos y útiles de aquel arte entre atinadas observaciones del Soberano y prácticas aclaraciones del profesor, uno de los más acreditados en la materia.

Como consecuencia de estos informes, el Sr. Escobar recibió el encargo de colocar un arco voltaico para las proyecciones y de completar con todas las novedades últimas la colección fotográfica del Monarca, colección que

será dentro de poco una de las más completas que pueda ostentar un aficionado. El Graphos y su dueño honran a la industria madrileña<sup>128</sup>.

Empresas como Gaumont comercializaron aparatos destinados a los aficionados, concretamente, en 1901, presentó el *Crono de bolsillo*, un aparato que permite obtener vistas animadas en películas de cinco metros de largo, con la posibilidad de cargar la película a plena luz del día. La cámara disponía de un mecanismo de relojería que facilitaba la toma al evitar el uso de la manivela y, como el dispositivo de los Lumière, permitía obtener la copia positiva y proyectar<sup>129</sup>. En *El Graphos*, establecimiento al que acude la casa real y de la que vamos a tratar en las próximas páginas, se vendía el cinematógrafo de aficionado anunciado como un aparato que “sin desmontaje, ni cambio de objetivos, ni cajas, puede obtener vistas y proyectarlas a grandes distancias sin oscilación ninguna<sup>130</sup>” pero, no es el único establecimiento que vende este tipo de aparato; en la calle Espoz y Mina, número 6, M. Pardo se publicita como el único concesionario de un cinematógrafo de aficionado denominado *Mirografo* que igualmente toma vistas y las proyecta<sup>131</sup>, como se refleja en la Ilustración 14.

La incorporación de la cinematografía por parte de aficionados mantuvo un carácter de exclusividad que no se daba en el caso de la fotografía. Esporadicamente, la prensa se hizo eco de este uso personal que las clases sociales más altas hacían de las películas cinematográficas. A continuación reproducimos un ejemplo significativo, por la extensión con la que es tratado, que corrobora esta tendencia dentro de un grupo minoritario:

El marqués de Bute, de cuyo matrimonio hemos dado cuenta, ha invitado a varios de sus amigos y a los habitantes de los castillos de las cercanías para que vayan a su residencia de Mont Stuart, a presenciar un espectáculo verdaderamente original.

Trátase de un hermoso cinematógrafo, en el cual se han reproducido todas

---

128. *La Época*, 25 de enero de 1901, 2. Reproducido literalmente en *La Dinastía* de 27 de enero de 1901, 1; procedente de *El Heraldo de Madrid*.

129. «Los aparatos fotográficos», *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1901, 440.

130. *El Imparcial*, 27 de enero de 1901, 4.

131. *El Liberal*, 23 de abril de 1901, 4.

las escenas del casamiento del noble lord, desde el paso de la comitiva nupcial a la capilla hasta el momento en que la feliz pareja se embarcó en el yate del marqués de Bute. Todos los detalles de la ceremonia han sido reproducidos; las aclamaciones de los campesinos; las muchachas ofreciendo flores a la desposada y sembrando de rosas su paso, siendo una de las vistas más bellas la entusiasta despedida que, desde numerosos botes y barquillas, hacían los convidados a los nuevos esposos, quienes saludaban, a bordo de su yate, con la mayor efusión.

Realmente, esta es la primera vez que unos recién casados han podido ofrecer a sus amigos un espectáculo semejante<sup>132</sup>.

### **Consumo cinematografía como medio de entretenimiento**

El interés por el cinematógrafo no sólo se refería a la visión que se mostraba de las clases altas sino que también fueron los primeros espectadores. Por ejemplo, con motivo de la visita de Alfonso XIII a Viena se le ofreció una sesión de cinematógrafo y “entre las vistas que se desarrollaron ante los ilustres espectadores había varias reproduciendo escenas de la cacería con que fue obsequiado M. Loubet en Madrid<sup>133</sup>”.

Tal y como sucede con los días de moda teatrales, de los que hablamos más adelante, la aristocracia se “dejaba ver” en ciertos establecimientos públicos. Cuando el 30 de junio de 1838, la familia real y la nobleza visitaron el diorama de Madrid la visita significó “por un lado, la participación de la alta aristocracia en un fenómeno eminentemente público y democrático; por otro, (...) pudo significar cierta eminencia de Madrid como ciudad europea<sup>134</sup>”.

Cuando se presentó el cinematógrafo en España, igualmente la aristocracia se desplazó a contemplarlo manteniendo esta doble posición frente al espectáculo. Por un lado, en la presentación del invento fueron los invitados, pero, posteriormente acudieron y “se

132. «Londres», *La Época*, 10 de septiembre de 1905, 1.

133. «El viaje del rey, Don Alfonso en Viena. Por telegrafo de nuestro redactor Sr. Blasco», *La correspondencia de España*, 17 de noviembre de 1905, 3.

134. Lee Fontanella, *Historia de la fotografía en España*, 23.



mezclaron” con el público, aunque en asientos reservados en una zona separada; por otro lado, se intentó trasladar la idea de modernidad asociado a un nuevo espectáculo que había alcanzado repercusión internacional. A los pocos meses de la presentación del cinematógrafo, se reflejó en la prensa la llegada de un fotógrafo de la casa Lumière, como hemos comentado. Junto a los cuadros que grabó se anunció que “cuando estos cuadros puedan verse, S. M. la Reina Regente, acompañada de sus augustos hijos, y de la Infanta D. Isabel, repetirá su visita al Cinematógrafo<sup>135</sup>”, y es que unos días antes de las grabaciones parte de la familia real y otras autoridades acudieron a una sesión de cinematógrafo:

“EL Cinematógrafo. S. M. la reina regente, acompañada de sus augustos hijos y de la condesa de Sástago, el duque de Medinasidonia y el gobernador civil, visitó ayer el cinematógrafo de la Carrera de San Jerónimo.

Las reales personas vieron varios cuadros muy de su agrado, y salieron complacidas de tan maravilloso espectáculo, que cada día tiene mayor atractivo, siendo obsequiadas por los dueños con una preciosa *corbeille* de flores<sup>136</sup>”.

Coincidiendo con la idea de Fontanella, las visitas de la casa real al cinematógrafo trasladan la idea de modernidad a sus protagonistas y al propio espectáculo. Esto se hace evidente en la nota, recogida por el periódico *El Globo*, sobre la presencia del rey Alfonso XII junto al príncipe Fernando de Baviera en San Sebastián, los cuales “después de dar un pequeño paseo en automóvil, asistió a una función de cinematógrafo, cuyos productos se dedicaban al aumento de ingresos en la Junta de defensa contra la tuberculosis, que van excelentes resultados está dando<sup>137</sup>”. Se trata efectivamente, de una función benéfica que se llevó a cabo en el cinematógrafo Sanchiz, o Sanchis según la publicación, preparado para la ocasión: “el local del cinematógrafo estaba adornado con plantas y flores, y la concurrencia,

135. *La Época*, 19 de junio de 1896.

136. *La Iberia*, 13 de junio de 1896. Según se refleja en *El Imparcial* de 14 de junio de 1896, se trata de cuadros nuevos.

137. *El Globo*, 21 de septiembre de 1905, 3.

que era muy distinguida, dio vivas al rey<sup>138</sup>». La concurrencia a la que hace referencia era, precisamente, *la flor y nata* de la ciudad y el rey y su acompañante fueron tratados con todos tipo de honores: “a la entrada del ferial le recibieron el gobernador civil y el alcalde. En la puerta del cinematógrafo le aguardaban el ministro de jornada, el marqués de Tovar y el presidente de la Liga organizadora de la feria. El salón estaba completamente ocupado por distinguidas familias de la aristocracia donostiarra y de la colonia veraniega. El Rey y el Príncipe de Baviera ocuparon dos sillones que previamente les tenían preparados. Detrás se situaron el Sr. Mellado, el personal palatino y las autoridades. S. M. presenció muy entretenido la sesión. Al final le entregaron un ramo de flores para la Reina. Tanto a la entrada como a la salida de la tena la banda Municipal tocó la Marcha Real<sup>139</sup>”. Días después, acudió la Infanta Isabel con la marquesa de Nájera, acontecimiento que fue igualmente recogido en la prensa<sup>140</sup>.

Anoche, a las diez y media, sin previo aviso, se presentó la infanta doña Isabel en el local de la Carrera de San Jerónimo en que funciona el Cinematógrafo de Mr. Lumière.

Acompañada de su dama de servicio y de su secretario particular, S.A.R. se confundió con el público que esperaba que comenzara la nueva sesión de vistas fotográficas animadas.

Algunas personas que allí se hallaban reconocieron a la augusta señora y avisaron al director del espectáculo, quien dispuso inmediatamente una función especial y extraordinaria exclusivamente para la infanta: pero ésta se negó rotundamente y manifestó su deseo de presenciar el maravilloso entretenimiento entre el público allí reunido.

Así fue, doña Isabel ocupó una de las sillas centrales de la fila cuarta, y entre cuadro y cuadro demostró su agrado y complacencia conversando

138. «De nuestro servicio particular. El rey en la feria». *La Época*, 21 de septiembre de 1905, 2.

139. Quiroga, «La Corte en San Sebastián (Conferencias telefónicas)», *La correspondencia de España*, 21 de septiembre de 1905, 3.

140. «Cinematógrafo», *La Iberia*, 19 de junio de 1896, 3. Esta noticia se reproduce íntegramente y literalmente en *La Unión Católica*, 19 de junio de 1896.

con todo el mundo.

A la salida, la infanta doña Isabel pagó espléndidamente su asistencia al Cinematógrafo, obligando al director a que aceptara su óbolo, que aquel se negaba a aceptar<sup>141</sup>.

En paralelo a estas visitas se llevaron a cabo sesiones privadas en palacio. En 1901, se invitó a un reconocido artista italiano a llevar a cabo una representación privada. Dicha representación se componía de una serie de “transformaciones artísticas” y “juegos de prestidigitación” a las que siguieron la proyección de cintas cinematográficas mediante un aparato denominado *Frégoligraph*, y que muy probablemente se tratara de un proyector Lumière, rebautizado por el artista, que utilizaba para grabar sus propios números.

“Las vistas gustaron mucho, y fue necesario aumentar el número de las que estaban preparadas, a ruego del Rey. Las vistas exhibidas fueron 30. El Rey y la Reina quisieron ver el cinematógrafo en función; Frégoli les hizo las explicaciones del aparato.

Después del espectáculo fue servido un refresco a los invitados, y S. M. la Reina invitó también al Sr. Frégoli y a sus empresarios, que le acompañaban, Sres. Paradossi y Da Rosa.

La Reina ha obsequiado al Sr. Frégoli con un espléndido alfiler de esmeraldas y brillantes, y a los Sres. Paradossi y Da Rosa con otros alfileres de brillantes.

Todas las personas que están al servicio de Frégoli han recibido también un obsequio de la Reina. El Sr. Frégoli, hablándonos de la Reina, nos decía esta madrugada: ‘*Sono incantato della vostra Regina e del vostro Re*’<sup>142</sup>”.

Según el periódico *La Época*, el teatrillo en el que se llevó a cabo la representación, estaba improvisado en las habitaciones de la Infanta Isabel “por donde han desfilado todas las

---

141. *La Iberia*, 19 de junio de 1896, 3. Esta noticia se reproduce íntegramente en *La Unión Católica*, 19 de junio de 1896.

142. «Fregolí en Palacio», *La correspondencia de España*, 6 de julio de 1901, 1.

notabilidades artísticas que han venido a Madrid en los últimos años<sup>143</sup>”, comentario que, de nuevo, corrobora la idea de la incorporación del cinematógrafo tanto en materia de espectáculo como fotográfico, como una novedad más. Esta incorporación del cinematógrafo al espectáculo por parte Fregoli, por otro lado, era una tendencia. Muy pronto se registraron funciones de variedades de toda índole proyectadas incluso en las propias salas teatrales, industrializando y transformando una sesión de contemplación única gracias al carácter irrepetible de la presentación en directo ante un público limitado, en un producto de contemplación masiva y de comercialización en serie.

En definitiva, la fotografía adquirió un notable desarrollo como retrato de la aristocracia y la incipiente burguesía y fue también esa aristocracia la que apareció retratada en los primeros momentos del cinematógrafo que se alejó de imágenes como la salida de los trabajadores de la fábrica Lumière. Mientras se ofrecía la visión de las clases altas, se llevaron a cabo rodajes en las calles de las diferentes ciudades, lo cual permitía a personas alejadas de ese estrato social acceder a esta nueva visión y contemplarse aunque fuera de manera breve y fortuita. Esta visión de los ciudadanos de la calle se reflejó, a su vez, en anécdotas y chistes que surgieron alrededor, por ejemplo, de infieles pillados *in fraganti* por haber sido grabados por una cámara, o de cuentos como *La vieja del cinema*<sup>144</sup> en el que se narra la historia de una anciana que ve en una película de cine a su nieto fallecido en la guerra. El hecho de que los espectadores se vieran a sí mismos en la pantalla constituye una forma de retrato que se utilizó, ocasionalmente, como reclamo comercial. En el caso del cinematógrafo, los exhibidores solían captar algunas imágenes en las ciudades a las que iban a presentar el invento, cintas que además pasaban a formar parte del conjunto de películas que utilizaban en las proyecciones, que les permitía variar el espectáculo y cuya vida era relativamente breve. Esta iniciativa, incluso, se anunciaba por adelantado para que los interesados pudieran acudir al lugar de la grabación.

---

143. *La Época*, 6 de julio de 1901, 2.

144. Vicente Blasco Ibáñez, «La vieja del cinema», en Jesús Fernández Vallejo ed., *Cuentos de cine*, (Madrid: Castalia, 2002), 21-49.

## LOS PROFESIONALES: LOS FOTÓGRAFOS PIONEROS DE LA CINEMATOGRAFÍA

“Para el fotógrafo, con sólo este adelanto ya no es necesario «colocar» al modelo ni hacerle sonreír mal de su grado; basta establecer con él una conversación y durante ella sorprender las expresiones de fisonomía que le caracterizan<sup>145</sup>”.

Retratistas y fotógrafos, en general, se convirtieron en algunos de los primeros pioneros del cine español. Según Jon Letamendi, se trató de un colectivo importante en el mundo de la cinematografía: mantenían una relación previa con empresas como la de los hermanos Lumière, lo que les facilitó el acceso a los materiales, y tenían experiencia y conocimiento en el uso de cámaras y técnicas como el revelado<sup>146</sup>. Entre los fotógrafos localizados que incorporaron el cinematógrafo a su trabajo, se suele citar a Emilio Fernández «Napoleón», Narcís Cuyás, Pablo (Paul) Audouard, Ángel García Cardona, Félix Preciado, Antonio Salinas y Eduardo de Lucas, Pedro y Máximo Sandoval o Joseph Sellier, etc.

La incorporación de los fotógrafos al cinematógrafo se produjo, además, desde los propios establecimientos en los que los fotógrafos adquirían sus materiales, cuyos dueños incorporaron a sus productos fotográficos los relacionados con el cinematógrafo e, incluso, se convirtieron en operadores. Un caso concreto de esto último fue el establecimiento *El Graphos* en Madrid del que tratamos en capítulos posteriores.

## EL ESPECTÁCULO TEATRAL

En palabras de Emeterio Diez, el cine no surgió de la nada sino que se desarrolla, principalmente, a partir del mundo teatral<sup>147</sup>. Del teatro se incorporaron al cinematógrafo

---

145. E. Marín, *Diario de Cádiz*, 3 de octubre de 1896, citado en Rafael Garofano, *Cinematógrafo en Cádiz*, 16-18.

146. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 350.

147. Emeterio Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001), 18.

sus profesionales, se utilizaron los decorados y telones, algunos dramaturgos probaron suerte en el nuevo medio y un buen número de salas se transformaron en espacios dedicados a la proyección de películas cinematográficas. La incursión del cinematógrafo desde los primeros años fue tan importante que incluso en Cataluña “casi la mitad de los recintos utilizados por los pioneros entre 1896 y 1897 fueron teatros<sup>148</sup>” y la supervivencia del teatro se puso en entredicho<sup>149</sup>, lo cual quedó reflejado en las críticas periodísticas de la época. Al mismo tiempo, especialmente durante los primeros años, el cine, considerado un espectáculo más, convivió con el resto de los entretenimientos existentes.

## EL TEATRO POR HORAS

El teatro por horas era aquel que ofrecía diversas obras en horas diferentes, de manera que el espectador podía decidir qué quería ver y a qué hora; como características específicas, se trataba de obras de un único acto y una duración máxima de una hora, que podían ir, o no, acompañadas de elementos musicales. Según Pilar Espín, “a las obras que se representan en estos teatros por horas se las clasificó bajo la denominación general de Género Chico<sup>150</sup>” aludiendo a su breve duración. El éxito de este teatro fue muy importante, hasta el punto de desbancar en buena medida al llamado teatro *serio*. Los toros, junto con el género chico, se convirtieron en los géneros autóctonos por excelencia durante los primeros años.

En la prensa de la época, la mayor parte de las opiniones eran críticas hacia este tipo de teatro aludiendo, como sucedía en la comedia de magia, a la ligereza del espectáculo e, incluso, a ciertos números considerados escandalosos por una parte de la sociedad. De hecho, las salas en las que se llevaban a cabo estos espectáculos eran considerados, por buena parte de esa crítica, de segunda clase y destinados a personas de poca cultura. El siguiente fragmento resume las ideas que se repetían en buena parte de la prensa:

148. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 353.

149. Emeterio Diez Puertas, «Del teatro al cine mudo,» en *V Congreso de la Asociación española de historiadores de cine* (A Coruña: C.G.A.I., 1995), 261-270.

150. Pilar Espín Templado, *Teatro por horas en Madrid*, vol. 1: 11.

“La ópera y los grandes dramas resultan difíciles, serios y caros; y la especulación, la ligereza de costumbres y la necesidad de distraer o divertir a los pobres como a los ricos, dio nacimiento al teatro por horas, y este teatro por horas ha producido un género novísimo, nacido del bufo, imitado del francés, en el que muy poco queda del carácter típico y nacional de nuestra bellísima literatura. Las famosas producciones de célebres poetas no suscitan ya grandes entusiasmos en un público estragado y sólo dispuesto a aplaudir escenas vivas, maliciosas, intencionadas, naturalistas, en una palabra, salpicadas de atrevimientos en el fondo y en la forma, y llenas sobre todo de detalles en que puedan lucir sus formas las comparsas y las coristas, cuyas alegres pantomimas suelen ser la sal del espectáculo y la gracia que desarruga el ceño y provoca la risa del moderno Momo. El teatro se ha convertido así en un *café-chantant*, corregido y aumentado a gusto de los consumidores. Y hasta el autor, con aspiraciones que se llaman de alto vuelo, rebusca, para agradar, la anatomía del vicio, la psicología de la vergüenza y la matemática del monstruoso efecto<sup>151</sup>”.

La organización del espectáculo teatral en sesiones suponía un abaratamiento del precio de las entradas que tuvo mucho que ver con el éxito de estos espectáculos como estrategia comercial. Permitía, además, ofrecer mayor variedad y posibilitaba la mezcla de números y variedades, sin embargo, la producción desenfrenada, provocada por el aumento de las obras necesarias para cubrir la jornada, afectó a la calidad de dichas obras y pudo ser uno de los motivos de su declive<sup>152</sup>.

“El teatro por horas es un monstruo de inmensas tragaderas. No hay alimento que baste a nutrirlo; no hay manjares, por abundantes que sean, capaces de saciar su voracidad aterradora. De ahí nace la necesidad de leer los centenares de obras que se presentan a cualquier teatro (...) Hoy, gracias al teatro

---

151. Carlos Soler Arqués, «Espectáculos y diversiones de la corte», *Revista contemporánea*, octubre de 1891, nº 84, 644.

152. Luisa Suárez Carmona, *Cinema i la constitució d'un públic popular*, 111.

pequeño, todo el mundo se cree autor dramático<sup>153</sup>”.

Uno de los factores que influyó en la decadencia del teatro por horas, cuyo período triunfal fue entre 1885 y 1905, tuvo que ver con cuestiones de carácter moral, como refleja el chiste reproducido a continuación:

“En un teatro por horas.

El público se impacienta porque el entreacto es demasiado largo.

El traspunte se dirige presuroso al cuarto de la tiple, y la dice:

—El público está intranquilo; ¿está usted ya arreglada?

— Todavía no; sólo me falta desnudarme<sup>154</sup>”.

El teatro, en general, estaba en un momento de transformación y decadencia que le llevó a la búsqueda de nuevas fórmulas que le permitiera adaptarse a la sociedad de su momento y que le llevó a incorporar adelantos escenográficos y narrativos.

## DECADENCIA DEL TEATRO

La crisis del teatro se produjo por el conjunto de profundos cambios que se dieron con el cambio de siglo y no tanto por culpa del cinematógrafo; lo cierto es que la crisis comenzó antes de que este invento se comercializara de manera masiva. Entre los principales motivos destacamos: las cuestiones sociales, que generaron un cambio en el público que consumía teatro; los dramaturgos, criticados tanto por adaptarse a las nuevas modalidades teatrales como por aferrarse a las tradicionales, y al propio espectáculo teatral del momento. La falta de ingresos provocaba una menor inversión con la consiguiente pérdida de espectacularidad, al tiempo que surgieron espectáculos, como los que hemos visto, basados en juegos de luces y proyección de imágenes. El espectáculo cinematográfico se incorporó a las mismas salas debido al tipo de espectáculo que se estaba ofreciendo, a las comodidades y, también, al hecho de que los espacios teatrales disponían de arcos

153. Rafael Maríaliern, «El autor de...», *La Risa*, 3 de junio de 1888, 4.

154. «Casos y cosas», *El Liberal*, 22 de enero de 1890.



voltaicos necesarios para el funcionamiento de muchos de los aparatos. Los teatros fueron, prácticamente, los primeros edificios en instalar arcos voltaicos —el Ateneo, en 1884, y el Teatro Real fueron los primeros—. En 1888, una real orden impuso la luz eléctrica en los establecimientos de espectáculos madrileños y en los recreos públicos, que se iluminaban en ocasiones especiales como el cumpleaños de la reina. De igual manera, en las calles céntricas donde se situaban los teatros más importantes, la incorporación de la electricidad permitió que permanecieran iluminadas hasta altas horas y los establecimientos abiertos<sup>155</sup>.

La conquista del tiempo libre, comentado al principio del capítulo, y la demanda de entretenimiento de los nuevos grupos sociales, posibilitaron que surgieran nuevos tipos de espectáculos, de corta duración, entre los que se encontraba el café, el cabaret y la canción de variedades. Este tipo de espectáculos se basaban en “una sucesión de momentos intensos de alrededor de tres minutos<sup>156</sup>” frente a las cuatro horas de la ópera y a la hora de los géneros chicos.

Lo cierto es que el teatro de finales de siglo, tal como se conocía y consumía hasta ese momento, estaba desapareciendo. A los motivos señalados, se añadía el éxito del teatro chico y su versión de teatro por horas, y se responsabilizaba al propio público que no acudía a las llamadas salas serias; una vez que apareció el cinematógrafo se sumó a los espectáculos que se ofrecían, como un elemento más, por lo que también fue señalado como responsable de la crisis teatral. Como muestra de estas opiniones, vertidas en la prensa, incluimos dos fragmentos, el primero escrito por el crítico y estudioso Enrique Sepúlveda y, el segundo, por el dramaturgo francés Jean Jullien. Enrique Sepúlveda planteaba la duración de los nuevos espectáculos como causa de la falta de espectáculos teatrales de mayor duración:

“Madrid no piensa ahora en nosotros; no se siente con fuerzas para pasar la noche entera en un teatro viendo obras serias. Necesita la variedad, el gran espectáculo, las obras ligeras y la división de la noche en tres ó cuatro sitios diferentes.

---

155. Serge Salaün, *La sociabilidad en el teatro*, 132-3.

156. *Ibíd.*, 140.

—Hombre, me parece que exagera V.

—Nada de eso. Los teatros de hora han dado al traste con la zarzuela grande. Las funciones eléctricas, al minuto, harían imposible cualquiera otra tentativa. Madrid está al presente viviendo de lleno en el cuarto de hora de una frivolidad insólita<sup>157</sup>.

Por su parte, Jean Jullien culpaba al público que no acudía a las salas teatrales:

“Pronto se habrían convencido los críticos de que al enfermo no es el autor dramático, ni el artista intérprete, ni el empresario que se aprovecha de ciertas corrientes para engrosar por medios lícitos el caudal, sino de que el único doliente, víctima de enfermedad grave, es el público. (...) Esa multitud nerviosa y llorona de caprichos, enferma y disgustada, desdeña lo mismo lo novelesco que lo nuevo, y privada en absoluto de interés por las obras dramáticas, no va al teatro sino hostigada de un reclamo ruidoso. No busca el placer artístico sano, sino el pasatiempo, la distracción, sin que le cautive ni la poesía ni el drama, ni el ingenio del autor en la preparación de las situaciones, ni la idea generatriz del asunto. (...) Todo lo que no sea la chocarrería trivial, el chiste grueso, el sentimentalismo postizo o el desahogo patriotero, fuera de los gustos del público. (...) El cinematógrafo, con sus visiones rápidas, ha venido a mermar los ingresos de las empresas de teatros, o cuando menos, de los autores dramáticos<sup>158</sup>”.

Sin embargo no sólo, ni todos, responsabilizaban al público. Sinesio Delgado, fundador entre otras cosas, de la Sociedad General de Autores de España (SAE) publicó una composición en verso en su revista *Madrid cómico*, titulado *Mi cuarto a espadas*<sup>159</sup> (reproducido a continuación), en la que responsabilizaba a los dramaturgos, al tiempo que criticaba las peticiones de subvención para la representación de obras *serias*.

157. Enrique Sepúlveda, «La vida en Madrid. La zarzuela grande», *El Día*, 27 de febrero de 1890, 1.

158. Jean Julien, «La crisis teatral y el público», *La correspondencia de España*, 31 de octubre de 1898, 1.

159. Sinesio Delgado, «Mi cuarto a espadas», *Madrid cómico*, 4 de enero de 1890.

## MI CUARTO A ESPADAS

Llorando desengaños  
 se despidió el coloso de la escena.....  
 sin haber estrenado en muchos años  
 drama notable ni comedia buena.  
 Tan infausta noticia  
 ha servido de tema preferente  
 a los que buscan ocasión propicia  
 para hablar del teatro decadente.  
 - ¡Al público estragado  
 no le gustan los dramas, (santos  
 cielos)!  
 ¡A qué bajo nivel hemos llegado!  
 ¡Los corrales por horas han triunfado,  
 y en lugar de juguetes dan buñuelos!  
 Poco a poco, señores.  
 Es que todo progresa cada día,  
 y el teatro Español y sus autores  
 están con los primores  
 del año de la nana todavía,  
 y la gente que paga  
 y no quiere tragarlos, no les traga!  
 Si se estrena un dramita menos malo  
 y el público no toma el buen camino,  
 ¡que me cuelguen de un palo  
 y que llamen al público beduino!

¡Pero es tema gracioso  
 insultar de ese modo al mundo entero  
 porque no va a plaudir (sic) lo  
 fastidioso,  
 sacrificando encima su dinero!  
 -El teatro Español está vacío.  
 -Pues claro que lo está, ¡qué duda  
 tiene!  
 Pero ¡han hecho allí algo, señor mío,  
 para que vaya el público y le llene?  
 -¿Y quién tiene la culpa? ¡Los  
 autores!  
 -Si el teatro por horas les inquieta,  
 ¡por qué no hacen comedias  
 superiores  
 todos esos señores  
 que parece que tienen la receta?  
 Porque más se adelanta, de seguro,  
 que echando maldiciones y veneno,  
 batiéndose con bríos en el muro  
 y defendiendo el arte en su terreno.  
 Y queda otra cuestión sobre el tapete:  
 el Estado, que en todo se entromete,  
 ¿debe dar subvenciones,  
 pagar galanes y comprar telones?  
 En caso afirmativo, el empresario  
 se hará, si a mano viene, millonario,  
 y andará por ahí la compañía  
 rebosando alegría;

---

1. Nadie lo tome a mal  
 Estoy hablando en tesis general  
 [Nota al pie en el original]

*pero con obras malas o peores,  
 ¿dará la subvención espectadores?  
 En lugar de pedir unas pesetas  
 que van a aprovechar a tres o cuatro,  
 pedid buenos actores y poetas,  
 y libre y solo medrará el teatro,  
 que el vulgo no es tan necio  
 que mire la belleza con desprecio.*

*Llore, pues, el coloso de la escena,  
 pero busque la causa de su estado  
 es que hace muchos años que no  
 estrena  
 drama notable ni comedia buena,  
 y tuvo que pasar lo que ha pasado.*

(Sinesio Delgado)

---

La falta de ingresos provocada por esta crisis teatral llevó a la falta de inversión en puesta en escena. Si, por un lado, los espectáculos basados en proyecciones de imágenes generalizaron las decoraciones donde los elementos espectaculares adquirieron una gran importancia, pintores escenógrafos como Amalio Fernández decidieron abandonar el país por la precariedad de los medios. Arias de Cossío recogió las opiniones del escenógrafo con motivo de su viaje:

“Sí, me voy, porque el Teatro en España, por lo que respecta al arte escenográfico (...), está cada día en peores condiciones (...). Del Teatro Real no hablemos; en las dos últimas temporadas de Arana puede que no se hayan pintado dos decoraciones. Además, el decorado de papel, el anti-artístico decorado de papel, pintado ya poco menos que a máquina; esas remesas que de Italia se mandan, como los trajes hechos, a teatros de alguna importancia como el Español, y luego la acopla y refresca cualquier oficial a quien se le paga un jornal mezquino, han acabado con la escenografía (...) Y para las empresas el procedimiento no puede ser más económico y así les va bien, ¿a qué gastar dinero en montar espectáculos decorosamente?<sup>160</sup>.

---

160. La *Época*, 3 de septiembre de 1905, citado por Ana María Arias Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid* (Madrid: Mondadori, 1991), 236.



ILUSTRACIÓN 15. DECORADO INTERIOR DE *EL CIEGO DE LA ALDEA*.

Fuente: Imagen extraída de la película.

El repintado de las decoraciones se hizo común y, con el abaratamiento del proceso se perdió la exigencia con respecto a los profesionales de la misma.

“Habiendo llegado al extremo de lanzarse a pintar decoraciones hasta nuestros más acreditados aprendices, haciendo competencia de precio, verdaderamente inverosímiles, que han aceptado algunas empresas (valiéndose de la indiferencia del público y parte de la crítica) y confundiéndose por completo la base sobre que se pinta como el modo de pintar, y dejando a un lado las condiciones de ilustración artística, inteligencia, genio e inspiración que debe reunir el escenógrafo que, verdadero amante del arte, trate de demostrar el nivel artístico de la profesión hasta donde lleguen sus fuerzas y su buen deseo, en vez de pintar mucho, muy pronto y muy barato, aunque salga muy mal, rebajando el arte y convirtiéndole en un comercio indigno<sup>161</sup>”.

161. *La Ilustración española y americana*, 28 de enero de 1903, *Ibíd.*, 243.

De estos profesionales, se alimentaron las primeras producciones cinematográficas de ficción de las que hablamos en el capítulo siguiente. Los telones pintados, claramente teatrales, fueron utilizados durante más de una década y la falta de profesionales pudo trasladarse a películas como *El ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906). Considerada una de las obras del cine español del período silente, los errores en la perspectiva de las decoraciones de los interiores, que podemos observar en la Ilustración 15, nos hacen rememorar las afirmaciones anteriormente recogidas.

## EL TEATRO COMO ACTO SOCIAL

“En Madrid, el público que a finales del siglo XVIII y principios del XIX asistía al teatro, estaba formado en su mayoría por majos y manolas que, aunque aplaudían a rabiar los sainetes de Don Ramón de la Cruz o las comedias de magia y estrépito, nada sabían de tradiciones literarias y calores pictóricos<sup>162</sup>”.

Según Arias de Cossío, en paralelo a los cambios sociales, los grupos sociales habituales del teatro dejaron de asistir y fueron sustituidos por una burguesía acomodada que acudía al espectáculo para ser vista, como en un acto social. En el último cuarto del siglo XIX, el teatro, en sus diferentes modalidades “es una de las aficiones más fuertes en el público de Madrid<sup>163</sup>”. Según Pilar Espín, entre las modalidades que se podían consumir en estos años figuraban, el teatro serio tradicional, caracterizado por ser no cantado y no llevar acompañamientos musicales que comprendía comedias, dramas, tragedias y piezas menores, tanto en verso como en prosa; y, por otro lado, el teatro lírico, principalmente la ópera y su *versión española*, la zarzuela, de cuya decadencia surgió el teatro por horas. Al teatro serio acudían, principalmente, las clases acomodadas que, inicialmente, acudirán a las

162. Ana María Arias Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid* (Madrid: Mondadori, 1991), 207.

163. M<sup>a</sup> Pilar Espín Templado, «El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas», (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988), vol. 1, 9.

sesiones de cinematógrafo. Las plateas, palcos y butacas eran inasequibles para las clases más populares cuyo se correspondía, prácticamente, con el jornal completo de un día de trabajo. Hasta 1900, existieron las entradas de *gallinero* o paraíso y algunas otras opciones que permitían acudir al teatro de pie, aunque “la presencia popular (en términos sociales), si es que existe, sólo puede ser ocasional y estadísticamente irrelevante (...) sencillamente, porque el teatro convencional no figura en las prácticas de las masas proletarias<sup>164</sup>”. Sin embargo, el llamado teatro chico<sup>165</sup> se convirtió en un elemento de la cultura identitaria de la burguesías española, “incluso de sectores profesionales y sociales marginados, desproletarizados, que aspiran a pertenecer a la [clase] inmediatamente superior que el teatro emblematiza<sup>166</sup>”, es decir, funcionaba de manera similar al retrato fotográfico o la asistencia de las clases altas a las primeras proyecciones cinematográficas, en lo que se refiere a la representación social que implicaba el acto. Otro elemento importante del teatro por horas es que, debido a la breve duración de las funciones, se establecieron entre cuatro y siete “secciones” (funciones) diarias<sup>167</sup>, lo que posibilitaba poder acudir a diferentes funciones de diferentes locales en una misma noche.

### **Los días de moda y los regalos**

“La opera, según Serge Salaün, inicia una sociabilidad del ver y dejarse ver que sirve de modelo e ideal social para las demás clases, donde se exhibe el vestuario dando lugar al denominado *día de moda*, “donde señoras y señoritas emperifolladas lucen su posición y su buen gusto [y] la moda se erige en índice económico social<sup>168</sup>”. El día de moda se generalizó en el teatro, a partir de los años 70, y se mantuvo en el cinematógrafo como estrategia comercial con sesiones especiales en las que los empresarios ofrecían regalos, con mucha frecuencia para los niños, y diferentes complementos en forma de divertimentos del tipo fuegos artificiales y bandas de música, o bien, aumentando o modificando el programa que ofrecía habitualmente la sala. Por ejemplo,

164. Serge Salaün, «La sociabilidad en el teatro (1890-1915),» *Historia social*, no. 41 (2001), 138.

165. Conocido con este nombre por su breve duración.

166. Serge Salaün, *La sociabilidad en el teatro*, 130.

167. *Ibíd.*, 137.

168. *Ibíd.*, 128.



“En el cinematógrafo Martí, Rambla de Estudios 9 (Real Academia De Ciencias), se darán todos los jueves sesiones de moda, de cinco a ocho dedicadas a los niños. Gran programa de cuadros humorísticos y películas de espectáculo; la de gran éxito el ‘Gabinete de Satanás’ en colores. Sesiones de 5 a 11<sup>169</sup>”.

La importancia concedida a este acontecimiento social quedó reflejado en algunas revistas en las que se mostraba el atuendo que debía lucirse para la ocasión que abarcaba todos los elementos: vestido, peinado, complementos, chaqueta, etc., como se refleja en las Ilustraciones 16, 17, 18 y 19. En el caso de la vestimenta masculina también se regía por pautas concretas y “Crea usted que todo hombre elegante debe poseer tres fracs para sociedad, para restaurant y teatro... (...)”.

ILUSTRACIÓN 16 (dcha.)- VESTIDO PARA TEATRO (MUJER DE LA IZQUIERDA).

Fuente: *La moda elegante*, 6 de mayo de 1880, 1.

ILUSTRACIÓN 17 (abajo)- PEINADO PARA TEATRO.

Fuente: *La moda elegante*, 14 de febrero de 1880, 4.



169. «Notas locales», *La Vanguardia*, 29 de marzo de 1900.

El frac de teatro es más «caprichoso»; más «1832» todavía que el otro; es amoldado, ceñido (¿para cuándo el corsé?) y de color oscuro: verde raso encabeza de negros [ilegible]. Cuello de terciopelo, solapas de paño, sin seda, estrechas, cortas sentadas; una hilera de botones y los delanteros avanzados bastante hacia el chaleco. Los botones, de cachemir o de paño,



con un bordadito en el centro; indispensables las bocamangas. Salvo pequeñísimas diferencias en el cuello y las solapas, éste es el antiguo «frac a la polka»<sup>170</sup>.

ILUSTRACIÓN 18 (arriba).- COLLET-SALIDA DE TEATRO

Fuente: *La Moda elegante ilustrada*, 14 de abril de 1895, 9.

ILUSTRACIÓN 19 (dcha).- TRAJE DE BAILE Y TEATRO.

Fuente: *La Moda elegante ilustrada*, 14 de abril de 1895, 7.



170. «Modas para los hombres», *El Liberal*, 4 de agosto de 1903, 1.



**LA CURIOSIDAD.**  
**DE LAS PRIMERAS EXHIBICIONES**  
**A LAS PRIMERAS EMPRESAS**

“Toda invención está condicionada, en parte por una serie de experiencias y conocimientos anteriores y en parte por las necesidades de una sociedad. Añadamos la parte de genialidad personal y, a menudo, de acierto fortuito”.

**T**ras las primeras exhibiciones el número de aparatos que se mostraron en los espectáculos fue grande. Los nombres de diferentes artilugios publicitados, frecuentemente, como aparatos perfeccionados, se sucedieron en una especie de vorágine que provocó el inicio de la venta de los dispositivos.

Los primeros aparatos de proyección que aparecieron se explotaron en el terreno de la exhibición, es decir, el negocio se enfocó a la realización de proyecciones en las diferentes

---

1. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 19-26.

ciudades y países y, fueron precisamente los aparatos los que suscitaron el interés; una vez superada la novedad por estos aparatos, la atención se trasladó a lo que enseñaban, es decir, al contenido de lo que se proyectaba.

Esta primera fase, de curiosidad, permitió que se establecieran dos vías de negocio: por un lado, la de la venta de aparatos y de los elementos necesarios para su funcionamiento, básicamente, películas tanto impresionadas como sin impresionar y, por otro lado, los espectáculos que adoptaron el cinematógrafo bajo diversas fórmulas. Ambas fórmulas compartían al primer profesional que surgió con el invento: los operadores.

La producción comenzó como una cuestión necesaria pero secundaria para la explotación de estas dos vías de negocio, es decir, las empresas que suministraban equipos y material virgen se vieron obligadas a facilitar a sus clientes películas impresionadas como una parte del producto y como forma de aumentar las ventas. Por su lado, el sector de la exhibición necesitaba actualizar las imágenes que proyectaba y ofrecer programas con un contenido más local por lo que, igualmente, se encontraron en la necesidad de promover la elaboración de películas. Esto explica en parte, que en un principio se copiaran los temas y fórmulas de los espectáculos existentes, al fin y al cabo el cinematógrafo no surgió por una necesidad narrativa, sino que apareció la tecnología y, durante los primeros años, se le busca un uso y se acabará decantando mayoritariamente por la ficción.

La necesidad permanente de novedades por parte de los exhibidores, la demanda creciente de películas y la necesidad de diferenciarse de los competidores generó en las empresas constructoras la exigencia de establecer catálogos lo más amplios posible que satisficieran las necesidades de sus clientes, lo cual llevó a empresas, como la casa Pathé, a ofrecerse a comprar a terceros las películas realizadas, al tiempo que añadía variedad de asuntos, era más rentable que otros se encargaran del rodaje y de *distribuir* el producto. Se facilitó así la aparición de primitivas empresas productoras que en origen fueron individuales. La incorporación de la ficción dio el impulso definitivo en la incorporación de técnicos y el estableciendo de espacios estables de trabajo.

Desde el campo de la venta de equipos o desde la exhibición, los operadores fueron los encargados de llevar a cabo todo el proceso que se iniciaba con la captura de las imágenes

y finalizaba con la contemplación de las mismas por parte de los espectadores. La empresa constructora en un primer momento envió a un grupo de operadores que encargados tanto del registro como de la exhibición, es decir, mantenían el control absoluto del proceso y de todas las fases. El cinematógrafo se añadió, en algunos casos a los espectáculos existentes como un elemento más y, en otros casos se mostró como el elemento principal e incluso el único.

En estos primeros años, el espectáculo cinematográfico suponía la exhibición de fotografías animadas cuyas imágenes eran muy similares a las que habían podido ver proyectadas con anterioridad en las linternas mágicas y a las recogidas en las cámaras de fotografía de los aficionados. Lo que aparentemente sorprendía al público del nuevo aparato, era la perfección de los movimientos que se mostraban y no tanto que estos se produjeran.

En el estudio de la historia del cine español se suele considerar una fase pionera que se extendió hasta 1906 aproximadamente, una década que comprende desde las primeras proyecciones y que finaliza cuando comenzaron a establecerse las primeras empresas españolas especializadas. Dentro de esta fase, hemos encontrado dos períodos diferenciados que afectan a la creación y determinación de los primeros trabajos especializados de la cinematografía: el primero basado en el interés que despertó el aparato de proyección de imágenes fotográficas y sus efectos, fase que hemos llamado de novedad o curiosidad y que tratamos en este capítulo; y el segundo período, en el que esta novedad se superó por parte de los espectadores y se comenzó a demandar productos y servicios que requirieron la especialización de los equipos y de quienes los manejaban, tratado en el próximo capítulo. El comienzo de la cinematografía se suele hacer coincidir con las proyecciones llevadas a cabo mediante el aparato ideado por los hermanos Lumière, si bien son numerosos los dispositivos que se pusieron en funcionamiento durante estos años iniciales. En pocos años, la competencia entre los diferentes aparatos y la permanente evolución de los mismos, incluido el sistema de los Lumière, provocó o favoreció una *fusión* de los mismos que, además se exhibieron junto a la mayor parte de sistemas estudiados en el capítulo uno. De la mayoría de ellos queda poco más que el nombre, por lo que hemos centrado nuestro

interés en cuatro de ellos que permiten conocer cómo son estas primeras exhibiciones, quiénes las llevan a cabo y que ponen en evidencia la continuidad de las imágenes ofrecidas y de las autorías diluidas.

“—Oye, Conchita, ¿quieres que vayamos esta noche a ver el cinematógrafo?— preguntó D. Bruno a su mujer.

—¿Y qué es eso?

—Una invención muy curiosa de la cual se habla mucho en Madrid desde hace más de medio año.

—Vamos, pues, —dijo ella.

(...)

Salieron a la calle muy contentos y enderezaron sus pasos hacia la Carrera de San Jerónimo, donde se exhibía el nuevo y curioso espectáculo. Cuando entraron en el local había aun muy poca gente; una sola bombilla eléctrica lo alumbraba, disipando apenas las tinieblas...

Adivinábase en el fondo, allá atrás, el aparato o mecanismo sobre un trípode, enfundado en una tela oscura, y en el teatero [sic] de enfrente cubierto por un lienzo blanco, se destacaba con crudeza un foco de vivísima luz.

—Ahí es, dijo D. Bruno —no bien se instaló con su mujer en un sitio a su gusto— donde deben aparecer las vistas.

El local fue llenándose de espectadores y comenzó a funcionar el cinematógrafo.

La ronca voz de un empleado de la empresa iba pregonando el título de los cuadros, pues aún no se había establecido la buena costumbre de colocar la lista de ellos en sitio bien visible y por el orden en que debían aparecer. Duraban muy poco, pero todos ellos eran a cual más interesantes:

«Un vapor entrando en el puerto de Barcelona», «Salida de la iglesia de las Calatravas», «El regador regado», «Escena campestre», etcétera, etc.

Y en el temblor algo molesto de las imágenes, entre el ruido del aparato,

parecido al que produciría una gran máquina de coser, aparecían las animadas figuras, a las cuales solo les faltaba el colorido para que la ilusión fuese perfecta.

(...)

De pronto dijo el empleado: «Señores vamos a terminar el espectáculo con un verdadero cuadro sensacional: la llegada a la estación de Atocha del expreso de Sevilla el día 8 de Mayo último, hace apenas quince días<sup>2</sup>.

La historia continua contando que se ve a la mujer abrazándose con un chico que vive con el matrimonio.

Más allá de la anécdota, el relato, publicado en febrero de 1902, nos sirve para ilustrar la dinámica establecida en las primeras exhibiciones cinematográficas. Por un lado, el espectáculo se llevaba a cabo en un teatro, espacio que para Jon Letamendi era, por tipología, en el que con mayor frecuencia se ofrecieron estas primeras proyecciones; por otro lado, aparece como presentador un "empleado de la empresa" que va anunciando los títulos o el contenido de los cuadros ofrecidos, de manera similar a los que sucede en el diorama y sin embargo, esta presencia se muestra como una práctica obsoleta al pasar a anunciarse las vistas en un cartel<sup>3</sup>. En un relato similar<sup>4</sup>, aparecido en la prensa un año después, la dinámica de la exhibición mostraba algunas diferencias, entre las que destacaba la utilización del fonógrafo para amenizar el comienzo del espectáculo y el anuncio de los diferentes títulos en la propia pantalla pese a que la tasa de analfabetismo era muy alta.

En cualquier caso, a partir de mayo-junio de 1896, diferentes aparatos ofrecieron exhibiciones a lo largo y ancho del país procedentes generalmente del extranjero. Se trataba, en la mayoría de los casos, de aparatos puestos en funcionamiento por las empresas que se iban a convertir en las principales potencias de la cinematografía mundial durante las primeras

2. Ramiro Blanco, «La llegada del expreso», en *Diario oficial de avisos de Madrid*, 10 de febrero de 1902, 3.

3. Hasta, aproximadamente, la mitad de la década de los años diez en algunas salas se establece la figura del llamado explicador del que hablamos con mayor extensión más adelante. En este texto se limita a anunciar qué imagen se va a ver de manera similar a lo visto en el diorama y a lo que podría constituir un espectáculo de proyección de imágenes fijas.

4. Miguel Tormo, «El señor de la película», en *Álbum salón*, 1 de enero de 1903, 91-2.



décadas del siglo.

La calidad de estas primeras proyecciones era desigual. La crítica aparecida en la prensa incidía como reclamo, en la perfección técnica con la que se realizaba la proyección, con la que los aparatos conseguían trasladar la sensación de realidad, de manera que los diferentes aparatos que se iban mostrando se anunciaban como aparatos que se habían perfeccionado con respecto a los anteriores. Por ejemplo, el centelleo generado durante la proyección fue uno de los problemas más recurrentes recogidos en la prensa,

“resulta muy desagradable y hiere la vista cuando los cuadros se desarrollan ante las miradas del espectador. Parece que los personajes, al desfilan, se hallen expuestos a las trepidaciones de un foco eléctrico; la visión se interrumpe de continuo y los ojos se fatigan por efecto de los juegos de luz<sup>5</sup>”.

Gaumont llegó a presentar una especie de abanico con agujeritos que supuestamente reducía la sensación de centelleo debido, según su autor, a que:

“dichos agujeritos cortan (...) las ondulaciones de la luz, y ayudados por la persistencia luminosa que hiere la retina, desaparece la sensación de esos resplandores alternos que tanto fatigan la vista<sup>6</sup>”.

Expertos de todo tipo aparecieron en la prensa advirtiendo de los problemas físicos e incluso neuronales, que las proyecciones podían causar en la personas y, especialmente, en los niños. El ruido del aparato y la falta de claridad de la proyección, motivada por la falta de intensidad del foco luminoso, fueron otros de los problemas de las proyecciones que se ofrecían estos primeros años. El fluido eléctrico era una necesidad y un problema<sup>7</sup>; la necesidad de un foco luminoso potente se solucionaba con diferentes tipos de fuentes de energía y cuando no había electricidad se recurría a gases como el oxígeno o el éter, algunos de los cuales provocaron importantes problemas de seguridad por ser altamente inflamables.

---

5. «Curiosidades», *El siglo futuro*, 25 de mayo de 1897, 4.

6. *Ibíd.*

7. Las primeras exhibiciones del Biograph Lumière se realizan al aire libre con problemas debido a la escasa claridad de la imagen, achacada a la falta de fluido eléctrico; a cambio, se ensalza el escaso ruido que provoca el aparato. «Jardín del Buen Retiro», *EL Globo*, 13 de septiembre de 1898, 2.

## LOS APARATOS “DE TRANSICIÓN”

Desde los primeros años la sucesión de los aparatos favoreció la innovación y mejora de los dispositivos, algunos de los cuales tienen una importancia especial bien por su utilización en nuestro país, bien porque sus características se convirtieron en una generalidad en los años posteriores:

- El *Mutoscopio*, un aparato de visión individual que llegó a nuestro país de manera tardía, nos permite conocer ciertas características de las empresas que comenzaron a comercializar productos relacionados con la cinematografía, personalizados en la *Sociedad fonográfica española*, una de las pioneras en este terreno en Madrid.
- El *Cronofotógrafo* era la apuesta de la empresa Gaumont, una de las más importantes en el desarrollo de la cinematografía de los primeros años, cuyo proyector profesional incluía importantes características que se mantuvieron en años posteriores y que favorecieron la primera especialización de este espectáculo.

Los aparatos que hemos denominado “de transición” aparecieron durante años en los que los espectadores demandaban, o al menos es lo que se ofrecía, novedades técnicas permanentes. Por otro lado, se trataba de sistemas que eran incompatibles entre sí pero que permitían que quien exhibía películas se dedica también a su grabación.

### SISTEMAS DE VISIÓN INDIVIDUAL

#### El kinetoscopio<sup>8</sup> de Edison en Madrid

En mayo de 1895, prácticamente un año antes de la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière y, probablemente, en el mismo establecimiento de la calle Carrera de San Jerónimo, 34, tuvo lugar la presentación del *Kinetoscopio*: un “ingenioso aparato que nos hace admirar la fotografía animada, con la exactitud y fidelidad del natural<sup>9</sup>” y que se exhibía junto con un fonógrafo. Según la publicación del periódico *El País*, el espectáculo

8. Edison patentó un Kinetógrafo, utilizado para el registro de imágenes, y un Kinestoscopio que era el sistema de visionado. *Journal of Photography of the George Eastman House*. March, 1952 Vol.1, No. 3

9. «Kinetoscopio», *El País*, 15 de mayo de 1895, 2.

pertenecía a los propietarios del Salón Romero<sup>10</sup>.

Para la ocasión, como era costumbre, se llevó a cabo una sesión extraordinaria dedicada a la prensa y a personas relevantes y “distinguidas”. El efecto de *fotografías de movimiento*<sup>11</sup>, según se recogió en el periódico *El Día*, “se produce por medio de fotografías instantáneas colocadas en unas cintas, que corren por una serie de poleas. Dos mil trescientas pruebas fotográficas pasan en medio minuto a la vista del espectador, produciendo los movimientos de la figura tal y como los hacía [sic] al fotografiarse<sup>12</sup>”. La definición del espectáculo que se hizo en el periódico *La época* es más concreta, explicaba que el aparato se “compone de un paralelepípedo rectangular de madera, en cuya cara superior va colocado, en una ranura, un cristal a través del cual se ve la figura movable. En el interior del paralelepípedo e inmediata al cristal, gira horizontalmente una rueda ennegrecida provista de ranuras de un milímetro. Por debajo de esta una rueda, a manera de correa sin fin, va una cinta montada sobre cilindros que le comunican un movimiento vertical. Esta cinta presenta a la vista del espectador, por las ranuras de la rueda horizontal, hasta cuarenta imágenes fotográficas distintas del objeto que se trata de reproducir en sus distintas posiciones. Por fin, una luz eléctrica que se produce en el interior del aparato ilumina las imágenes<sup>13</sup>”. Véase las Ilustraciones 1 y 2 en las que el aparato aparece abierto mostrando el mecanismo y cerrado para su funcionamiento. El aparato se presentaba como un zootropo perfeccionado sobre el que tendría como ventaja una mayor exactitud en la imagen y un movimiento más regular. En el pase para la prensa se mostraron cinco cintas diferentes: “unas japonesas bailando, un juglar blandiendo rápidamente enorme espada, una riña de gallos, una bailarina española y un funámbulo saltando sobre una cuerda<sup>14</sup>”; las figuras presentaban tal exactitud y

---

10. El único referente, que hemos encontrado hasta el momento, sobre la propiedad de este establecimiento, es Antonio Romero y Andía, editor musical y dueño de un almacén de música, pianos, etc., en la calle Preciados 1, que establece el Salón Romero, en 1884, en la calle Capellanes 10, reformando para ello un teatro existente. No hemos podido establecer, sin embargo, ninguna otra conexión entre el kinetoscopio y Antonio Romero Andía.

11. *El Día*, 20 de mayo de 1895, 3

12. *El Día*, 14 de mayo de 1895, 3.

13. *La Época*, 14 de mayo de 1895, 2.

14. *Ibíd.*

fidelidad que, según se dijo “parecen microscópicos seres vivos<sup>15</sup>”. El local pasó a llamarse Salón-Edison y se instalaron cinco aparatos que permanecieron hasta noviembre de 1895<sup>16</sup>. En el salón se presentaba simultáneamente el Kinestoscopio (fotografías de movimiento) a una peseta y sesiones de fonógrafo a cincuenta céntimos<sup>17</sup>, manteniendo con frecuencia que ambos aparatos se van a unificar. El cambio de cintas se realizó en junio<sup>18</sup> y la mayor parte de la prensa destacó dos de las nuevas cintas: *En casa de un dentista* y *En una taberna*<sup>19</sup>, dos comedias rodadas en interiores, que como se reflejó en *La Unión católica*, reproducían escenas de la vida<sup>20</sup>.

### **El Mutoscopio y la Sociedad fonográfica española.**

El Mutoscopio es un dispositivo de visión individual basado en un juguete óptico que surgió como alternativa al Kinetoscopio de Edison. Utilizaba rollos de cartas que al hacerlos pasar rápidamente creaban la ilusión de movimiento; cada una de las cartas era una imagen fotográfica copiada por contacto a partir de una película de 70mm. La sociedad española conocía unos libritos, como los de la Ilustración 3 bautizados con nombres como *cinematógrafo de bolsillo*, *folioscopos* o *blocks*; un juguete óptico compuesto por un cuaderno con una serie de imágenes fotográficas, entre veinte y veinticinco, que al hacerlas pasar en continuidad, deslizándolas bajo el pulgar generaban sensación de movimiento e incluso “la [visión] de la vida será completa<sup>21</sup>”.

El Mutoscopio era una versión automatizada y compleja de este juguete. Se trataba de un aparato que se activaba tras introducir una moneda, de manera similar a los kinestoscopios que proliferaban en los *penny arcades* norteamericanos y que se habían presentado en varias ciudades españolas. Los mutoscopios, según Charles Musser, incluso llegaron a sustituir a los aparatos de Edison debido a que ofrecían imágenes más grandes que no se

15. *El Liberal*, 22 de mayo de 1895, 3.

16. La última referencia al espectáculo la hemos encontrado en *La unión católica* el 18 de noviembre de 1895.

17. *El Día*, 20 de mayo de 1895, 3

18. *El Liberal*, 11 de junio de 1895, 3.

19. *El País*, 22 de junio de 1895, 3 y *El Liberal* 26 de junio de 1895, 4.

20. *La Unión católica*, 28 de junio de 1895, 3

21. «Un cinematógrafo de bolsillo», *Almaque Bailly-Bailliere*, 1898, 348.

deterioraban con el uso, a diferencia de lo que sucedía con la película de los kinetoscopios, que presentan importantes ralladuras después de una serie de pases. Para un visionado de un minuto eran necesarias entre 800 y 850 imágenes. Como ventaja, sobre el invento de Edison, además del tamaño y la duración de las imágenes, el visionado se llevaba a cabo después de introducir una moneda que permitía activar un mecanismo de manivela manual, sin necesidad de electricidad, y que permitía al espectador establecer la velocidad de visionado e incluso detener la imagen<sup>22</sup> (Véase Ilustración 4).

De los trabajos combinados de Edison y de Mr. W.R.L. Dickinson, resultó el

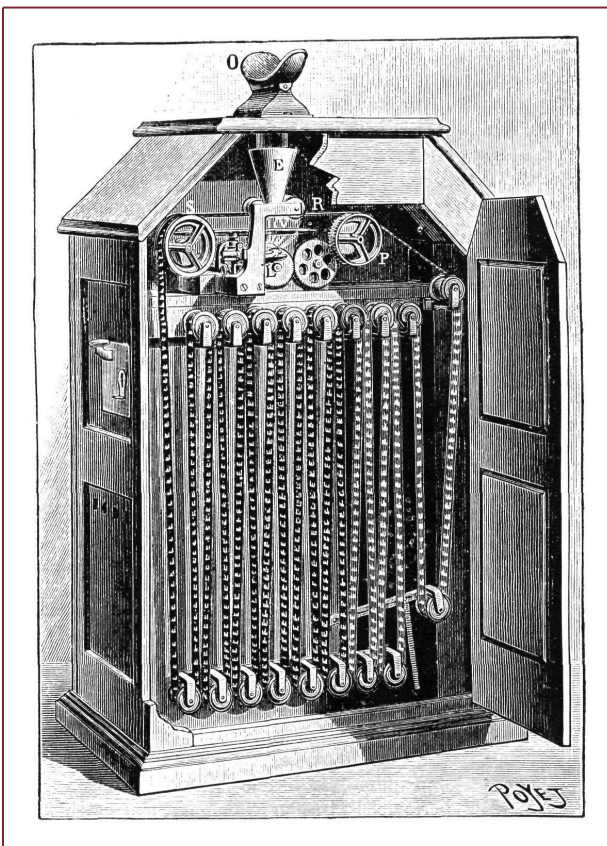


ILUSTRACIÓN 1.- SISTEMA DE VISIONADO DE EDISON (KINESTOSCOPIO)

Fuente: *Journal of Photography of the George Eastman House*. March, 1952 Vol. 1, No. 3



ILUSTRACIÓN 2.- KINETOPHONE. SISTEMA DE EDISON DE VISIONADO Y ESCUCHA

Fuente: Musser, Ch., *Before the Nickelodeon*

vitascopio o kinetógrafo, grandemente perfeccionado por el brujo de Menlo Park, cuyos aparatos sirvieron de base a los Sres. Lumière e hijos, de París, para

22. Charles Musser, *The emergence of cinema. The american screen to 1907* (New York: University of California Press, 1990),176.



**28.º DIEZ COLECCIONES DE 17 CINEMATÓGRAFOS DE BOLSILLO cada una y reproduciendo los cuadros siguientes:**



- |  |                            |
|--|----------------------------|
| N.º 1 Al fin solos.                    | N.º 9 Boxeadores.          |
| » 2 Jugadores de tresillo riñendo.     | » 10 Bailarina.            |
| » 3 En compañía alegre.                | » 11 Bésame.               |
| » 4 No lo sospechas                    | » 12 Pintor y modelo.      |
| » 5 Bismarck hablando en el Reichstag. | » 13 Secretos del Boudoir. |
| » 6 La pulga.                          | » 14 Susana en el baño.    |
| » 7 Baile de la sombrilla.             | » 15 El novio.             |
| » 8 Orador.                            | » 16 Ninfas bañándose.     |
|  | » 17 En la prevención.     |



De la Casa MÁXIMO SCHNEIDER, Paseo de Gracia, número 143, Barcelona.

ILUSTRACIÓN 3.- ANUNCIO DEL CINEMATOGRAFO DE BOLSILLO Y DE LA OFERTA DE LIBRETILLAS.

Fuente: Almanaque Bailly-Bailliere, 1898, p. 456.

construir el cinematógrafo que todos conocemos. No han querido los yankees [sic] quedarse atrás, no se han desalentado, y han continuado el estudio del problema de la fotografía del movimiento, inventando aparatos nuevos y muy interesantes. Sus últimas invenciones son el biógrafo, el mutógrafo y el mutoscopio. El más interesante y más nuevo de esos aparatos es el mutoscopio, que, a causa de su sencillez y del gran tamaño de las figuras que con él se obtienen, está llamado a gran popularidad. La caja del mutoscopio no es más difícil de manejar que una máquina de coser.

El mutoscopio reproduce en movimiento todo objeto susceptible de ser fotografiado, ya se trate de movimientos del cuerpo humano, ya de mecanismos o de objetos que se mueven en la naturaleza (...) El movimiento es siempre reproducido con fidelidad<sup>23</sup>.

El primer Mutoscopio se patentó en EEUU, en noviembre de 1894, cuando el invento de

23. «Nuevos aparatos ópticos», *El nuevo régimen*, 27 de noviembre de 1897, 4.

Edison<sup>24</sup> estaba en pleno apogeo, aunque no se lanzó de manera masiva hasta 1897<sup>25</sup>. Para conseguir imágenes fotográficas con la cadencia necesaria se creó una cámara específica, la *Mutograph*. La empresa, *American Mutoscope and Biograph Company* creó, pocos años después, su propio proyector, el *Biograph* y se centró en la proyección de imágenes manteniendo el formato de 70mm y abandonando el sistema de visión individual.

El Mutoscopio<sup>26</sup> llegó a nuestro país a través de la *Sociedad fonográfica española*, un establecimiento inaugurado el 12 de diciembre de 1898 en la calle Barquillo, propiedad de los señores Hugins y Acosta. Pedro Armando Hugins era, según los datos que hemos localizados hasta el momento, de origen francés, comisionado o representante<sup>27</sup> del fonógrafo de Edison en Madrid, que pudo haber estado interesado también en ser concesionario del cinematógrafo Lumière<sup>28</sup>. Podemos trazar la

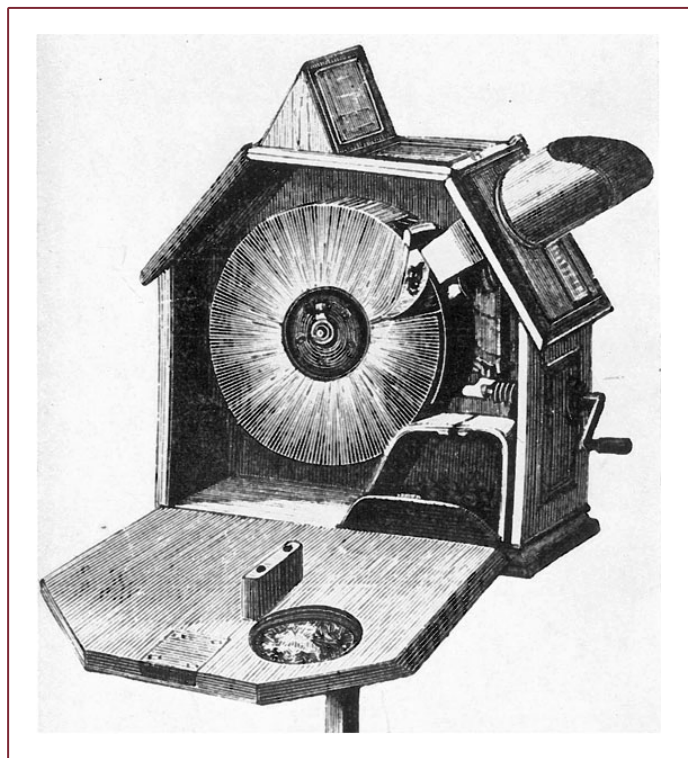


ILUSTRACIÓN 4.- MUTOSCOPE

24. Se trata de una cámara que al igual que la Edison necesita electricidad para funcionar, no usa perforaciones para guiar la película en la cámara sino que utiliza un mecanismo de fricción. La empresa está formada por William Kennedy Laurie Dickson, colaborador de Edison, Herman Casler, Harry Norton Marvin y Elias Bernard Koopman. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 145-157.

25. *Ibíd.*,176.

26. Patentado en nuestro país a nombre de Elías Bernard Koopman, uno de los miembros de la *American Mutoscope and Biograph Company*, como “aparatos que representan los cambios se uno o varios cuerpos en movimiento”, el 8 de febrero de 1898. *Industria e invenciones*, 11 de junio de 1898, 13.

27. Le encontramos dirigiendo audiciones fonográficas, también en el Ateneo de Madrid, en una fiesta para niños en la que se muestran también cuadros disolventes (*La Unión católica*, 30 de diciembre de 1895, 3). Posteriormente realiza una serie de conferencias, destinadas a la prensa y a los socios del Ateneo de Madrid sobre el fonógrafo Edison y las «Modificaciones introducidas en el diafragma por Bettini», acompañada de la audición de unos veinte fonogramas (*La Dinastía*, 30 de septiembre de 1896, 2; *La Época*, 19 de diciembre de 1895, 3; *La correspondencia de España*, 19 de diciembre de 1897, 1; *La época*, 19 de diciembre de 1899, 3; *El Heraldo de Madrid*, 14 de enero de 1900,2)

28. Letamendi y Seguin nombran las cartas, de un tal A. Hugins, para comprar y hacerse con la concesión del cinematógrafo de los hermanos Lumière en nuestro país. Jon Letamendi and Jean-Claude Seguin, «El sistema Lumière en España (1896-7)», en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, 25-49 (Gijón: Universidad de



base de su evolución como empresa mediante la publicidad que insertaban en la prensa, una parte de cuyos anuncios quedan recogidos en las Ilustraciones 5 a 9.

El primer establecimiento que fundó para la comercialización de fonógrafo se situó en el tercer piso del número 54 de la calle Barquillo, con el nombre de *Laboratorio fonográfico*<sup>29</sup> (Ilustración 5). En marzo de 1897 estableció un salón en la calle Alcalá 4, para ofrecer sesiones públicas de fonógrafo<sup>30</sup> al tiempo que se ofrecía para funciones teatrales en las que pudiera tomar parte con su aparato fonográfico<sup>31</sup>. Después de su labor en la *Sociedad fonográfica española*, perdemos su rastro en 1905. El socio de Hugens era Sebastián Acosta y Quintana, “simpático y [ilegible] cubano que durante veintisiete años de servicios al estado, al suprimirse su alto cargo en el ministerio de Ultramar, en vez de vivir de sus rentas o de seguir pretendiendo destinos, se ha dedicado al fomento de esta industria, contribuyendo con su trabajo personal al engrandecimiento del negocio fonográfico<sup>32</sup>”; hasta enero de 1902, ejerció el cargo de Jefe de administración de cuarta clase, puesto del que se le declaró jubilado, cesante, “por imposibilidad física doblemente justificada<sup>33</sup>”.

La *Sociedad fonográfica española* (Ilustración 6) se estableció como un negocio dedicado a los fonógrafos, en la calle Barquillo 3; realizaban audiciones, vendían los equipos y fonogramas y realizaban impresiones de cilindros para su venta a nivel nacional e internacional. Según se reflejaba en la prensa:

“En este salón se harán también diariamente *impresiones* de cilindros, que al día siguiente pasarán al escaparate como el plato del día brindado a los *gourmets*... fonográficos, y saldrán por la noche (de cada cilindro se hacen tres tiradas, como si dijéramos) en ferrocarril a surtir los mercados del extranjero que, ahítos ya de los monótonos, y por lo general mal grabados fonogramas americanos, ansían y piden y pagan a cualquier precio los que «les llevan» nuestros cantos populares, nuestras bandas militares nuestras

---

Oviedo / Ayto. de Gijón, 1996).

29. *El correo militar*, 9 de diciembre de 1896, 3

30. *El Globo*, 15 de marzo de 1897, 2.

31. *El Imparcial*, 2 de noviembre de 1896, 2.

32. *El Liberal*, 3 de octubre de 1899, 2.

33. *Gaceta de Madrid*, 22 de enero de 1902, 311.

«juergas,» y la voz de nuestros cantantes más en boga<sup>34</sup>».

Para llevar a cabo las grabaciones recurrió a los profesionales de “todos los teatros de Madrid”. La entrada al espectáculo era de una peseta. Un año más tarde<sup>35</sup> incluyeron

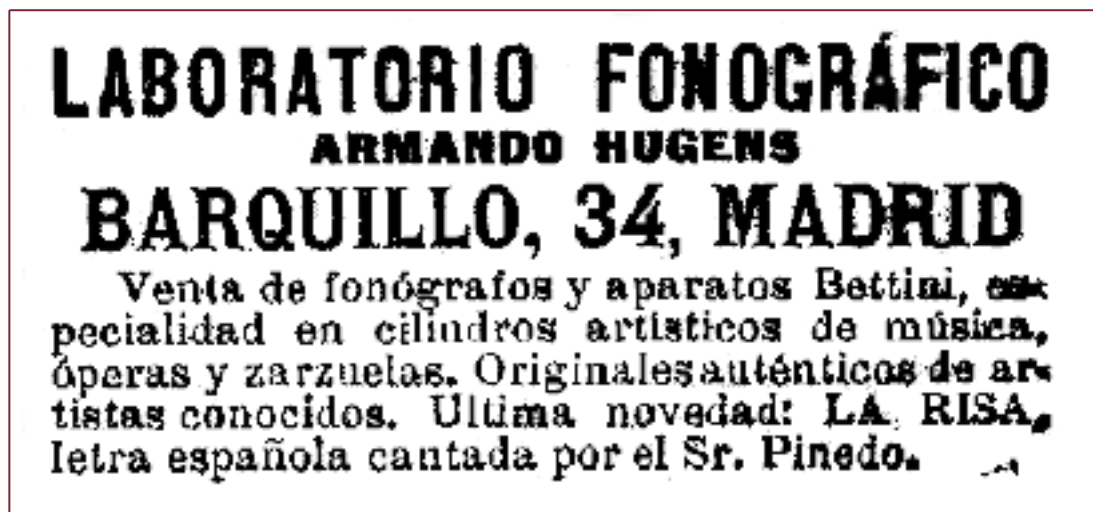


ILUSTRACIÓN 5.- ANUNCIO DEL LABORATORIO FONOGRAFICO DE ARMANDO HUGENS.

Fuente: El Imparcial 31 de enero de 1898, 3.

la posibilidad de realizar audiciones a domicilio. La presentación del establecimiento se realizó el 12 de diciembre de 1898<sup>36</sup> donde se reunió “la flor y nata de los cronistas de tiendas y establecimientos. Acudieron artistas de tanto nombre como las señoritas Fons, Salvador, Lucrecia Arana, Chevallier, el tenor Angioletti y el maestro marqués de Altavilla, muchas elegantes damas, preciosas señoritas y muchos caballeros, feos pero bien vestidos<sup>37</sup>”.

En enero de 1901, la *Sociedad fonográfica española* se convirtió en sociedad anónima, con un capital de 500.000 pesetas dividido en mil acciones, con el objetivo de estudiar la posibilidad de fabricar aparatos y material dentro de España, crear agencias y sucursales

34. Enrique Sepúlveda, «Fonografía», *La Época*, 29 de diciembre de 1898, 1.

35. *Gedeón*, 8 de marzo de 1899, 7.

36. En la inauguración, a la que se invitó a la prensa, se hizo una demostración de los cilindros fonográficos que habían sido impresionados por artistas de la compañía del teatro Real, entre quienes se cita a las artistas Galvany, Gardeta, Fons y Salvador (*El Globo*, 13 de febrero de 1898, 3). Los cilindros se vendían a un precio de entre 4 y 50 pesetas (*Almanaque Bailly-Bailliere*, 1901, 435). Por ahora desconocemos si este establecimiento utilizaba los fonógrafos automáticos que proliferan en Estados Unidos y que en 1890 eran muy populares en este país, aparatos en los que, después de introducir una moneda, se activaba el mecanismo que permitía que el fonógrafo reprodujera el sonido del cilindro que contenía. Estos establecimientos incorporaron en su oferta los kinetoscopios y mutoscopios accionados de la misma manera (Charles Musser, *Emergence of cinema*, 59 y ss.).

37. Saint-Audín, «Los que trabajan. Otro comercio», *El Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1898, 1.

# SOCIEDAD FONOGRÁFICA ESPAÑOLA

Venta de fonógrafos  
y accesorios,  
cilindros en blanco  
é impresionados  
por notables artistas.  
Grandes rebajas  
en las ventas  
al por mayor.



Entrada al salón  
de impresiones,  
de 4 á 7 de la tarde,  
  
una peseta  
por persona

## HUGENS Y ACOSTA

Barquillo, núm. 3, duplicado. -- MADRID

TELÉFONO 1.151

ILUSTRACIÓN 6.- ANUNACIO DE LA SOCIEDAD FONOGRÁFICA CON SALON DE AUDICIONES.

Fuente: Madrid Cinético, 1899, n°229, p.10.

(en Portugal, América central y del sur imitando empresas como la de Edison y la Columbia) y comprar material a mayor escala para obtener descuentos mayores<sup>38</sup>. Hugen se convirtió en el director-gerente y el primer Consejo de administración quedó conformado por Nicolás Peñalver y Zamora, conde de Peñalver, en calidad de presidente; Saturnino Esteban Miguel y Collantes, conde de Esteban Collantes, en calidad de vicepresidente; Rodrigo Sanjurjo e Izquierdo como secretario; y Luis María de la Sota y Pedro Pérez Vega como vocales y encargados de la dirección y administración de la compañía<sup>39</sup>. El aumento de capital se dirigió, en la práctica, al negocio de la imagen en movimiento, con la explotación en exclusiva del *Mutoscopio* y, posteriormente, el cinematógrafo. En mayo de 1902, durante la feria comercial e industrial que se celebró en Madrid, con motivo de la jura del Rey, la empresa organizó un pabellón en el Retiro en el que se mostraron el *Mutoscopio*, bautizado con el sobrenombre de *Cinematógrafo automático*, de los que se dijo que eran “completamente

38. «Nueva sociedad», *El liberal*, 22 de enero de 1901, 2-3. La venta de acciones se abrió entre el 20 de enero y el 10 de febrero de 1901. La venta de un fonógrafo ordinario era de 245 pesetas.

39. *Madrid científico*. 1902, n.º 381, 15.

desconocidos en España y que en el resto de Europa constituyen hoy una gran novedad<sup>40</sup>". Según se dijo en el artículo, se presentaron un gran número de aparatos.

Los mutoscopios se presentan en aparatos parecidos, o sean (sic) huchas en que se echa una moneda, y o toca una pieza de música distribuye una pastilla de chocolate o arroja una moneda: aquí, el espectador, después de echar una pieza de diez céntimos, aplica la vista a un objetivo, de la misma construcción que el de un estereoscopio, y ve una escena cinematográfica de una precisión y de una belleza incomparables<sup>41</sup>.

Cuando este aparato llegó a España los aparatos de visión individual prácticamente habían dejado de usarse<sup>42</sup>, en realidad la compañía norteamericana había incorporado ya los aparatos de proyección y visión colectiva en los que centró su expansión.

En los salones de la calle Barquillo, en paralelo a la exhibición de los *Mutoscopios* en el Retiro, la *Sociedad fonográfica española* montó un Cinematógrafo perfeccionado<sup>43</sup> "que funcionará a diario de hora en hora, desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche". Es decir, de la misma manera que en el caso de los fonógrafos, la empresa decidió ofrecer sesiones de exhibición por las que cobraba un precio de entrada —al tiempo que servía como demostración del aparato— y, al mismo tiempo inició la venta e instalación de aparatos y películas<sup>44</sup>. Pese al aparente éxito inicial, que llevó a la empresa a repartir dividendos como complemento de beneficios de 7,50 pesetas por cada una de las acciones en circulación<sup>45</sup> la principal labor de la empresa en 1903, continuaba siendo la comercialización de fonógrafos y fonogramas y, en menor medida de artículos cinematográficos como queda reflejado en la Ilustración 7.

---

40. *El Liberal*, 20 de abril de 1902, 2.

41. *Ibíd.*

42. Por comparación, el Kinetógrafo de Edison, presentado como Kinetoscopio, se ha exhibido en Madrid entre mayo y noviembre de 1895 con gran éxito, según hemos visto.

43. Se inaugura el 12 de mayo de 1902 y, al igual que pasó al inaugurar la venta de aparatos fonográficos, se inicia la venta e instalación de aparatos cinematográficos, de películas. *El Heraldo de Madrid*, 13 de mayo de 1902, p. 5.

44. Un nuevo espectáculo. *El Heraldo de Madrid*, 13 de mayo de 1902, 5. Reproducido exactamente el mismo texto en *La Época*, 14 de mayo de 1902, 2.

45. *Revista ilustrada de la banca, ferrocarriles, industria y seguros*, 25 de abril de 1902, 10.

Cuando la *Sociedad fonográfica española* decidió hacer esta apuesta la competencia era importante. En la feria, que ocupaba varias manzanas, aparecían anunciados los cinematógrafos de Jaime Sola Mestre, Francisco Hernández y Laureano Infante, las proyecciones luminosas de Jimeno, el Panorama Imperial de Pedro Estri Sánchez y otras actuaciones tan variopintas como un circo ecuestre o pulgas amaestradas<sup>46</sup>. Además de la competencia, los sistemas de visión colectiva por proyección habían conquistado el mercado, mejorado sus sistemas, alargado los contenidos y ofrecían una importante variedad, de manera que el esfuerzo de la empresa por adentrarse en el mercado de la imagen en movimiento pudo ser uno de los detonantes de su desaparición<sup>47</sup>.

Pese a que otros cinematógrafos se exhibieron en nuestro país publicitados con el término de automáticos, no tenemos la certeza de que se trate del mismo aparato; por ejemplo, en El Dorado de Barcelona se exhibió un cinematógrafo automático “que ha obtenido el premio de primera clase en la Exposición de París<sup>48</sup>” y en *La Correspondencia de España* se anunciaba un cinematógrafo mecánico con cuatro secciones y vistas en colores<sup>49</sup>. El último anuncio que encontramos del establecimiento es en febrero de 1904. En mayo de este año se celebró una Junta general extraordinaria con el objetivo de “deliberar sobre una proposición presentada por varios señores accionistas para transformar la sociedad<sup>50</sup>”. La exclusividad y el objeto comercial se habían modificado sustancialmente, los fonógrafos se vendían a plazos y los cilindros impresionados a mitad de precio. Se había pasado a vender gemelos y “objetos de fantasía para señoras. Broches, nucas, collares, cadenas, peinecillos artísticos, alfileres para sombrero, etc.<sup>51</sup>”, tal y como se refleja en la Ilustración 8. En diciembre de 1905, se convocó al Consejo de Administración con el objetivo de liquidar

---

46. *La Época*, 4 de mayo de 1902, 2.

47. Por otro lado, estaban en uso máquinas automáticas con múltiples funciones (venta de tarjetas postales, pastillas de chocolate, etc.) que solían situarse en los vestíbulos de los teatros y cuya presencia se limitó por orden del Gobernador civil, Díaz Merry (*El Imparcial*, 6 de septiembre de 1904, 3), medida que pudo afectar negativamente al negocio de la Sociedad Fonográfica.

48. *El Globo*, 23 de mayo de 1902, 3-

49. *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1902, 4.

50. *Gaceta de Madrid*, 24 de abril de 1904, 329.

51. *La correspondencia de España*, 8 de febrero de 1904, 4.

## El Fonógrafo.

La **Sociedad fonográfica española**, Sres. Biel, Bayo, Blanchart (D. Ramón), Torres, compañía anónima, con capital de 500.000 pesetas, proveedora de las Reales Casas de España y Portugal, calle del Barquillo, número 3 duplicado, Madrid, la primera en su género, ofrece gran variedad de cilindros impresionados por los mejores artistas, así como por la Real Banda de Alabarderos y por la Sociedad de Conciertos de Madrid.

También las posee con variedad de cuentos célebres del reputado é incomparable maestro Domínguez.

No siendo posible enumerarlos todos, damos sólo una ligera reseña en la siguiente lista:

Sras. Galbany, Galán, Fons y Bárcenas.  
Srtas. Pérez y Arana (Lucrecia).



así como cuantos accesorios se refieran a sus aparatos.

Antonio Pozo (a) *El Mochuelo*, célebre profesor de canto llanero y fonográfico.

Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, Sociedad de Conciertos de Madrid.

Cuentos del célebre maestro Domínguez, y un gran surtido en fonogramas de todas clases y precios.

Para tener la seguridad de obtener los *legítimos fonógrafos Edison*, así como los *diafragmas Bellini*, los mejores de todos, hay que dirigirse a esta Sociedad, la que también ofrece artículos de óptica y de cinematografía,

ILUSTRACIÓN 7.- ANUNCIO DE LA SOCIEDAD FONOGRAFICA ESPAÑOLA EN EL QUE SE PONE DE RELIEVE DAR SERVICIO A LA CASAS REAL, A SU OFERTA DE CILINDROS Y DEJA PRACTICAMENTE DESAPERCIBIDA LA OFERTA DE CINEMATOGRAFÍA.

Fuente: *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1903, 424.

la sociedad<sup>52</sup>, liquidación que se llevó a cabo a lo largo del siguiente año como refleja la Ilustración 9. La aventura de la imagen en movimiento y las inversiones que era necesario llevar a cabo, parece que pudieron con el negocio. El cierre coincidió con la fase de letargo que sufrió el cinematógrafo una vez superada la fase inicial de novedad, como afirma Josefina Martínez<sup>53</sup>, y que afectó a otras empresas como *El Graphos* de la que hablamos más adelante.

La importancia de esta empresa para este estudio radica en varias cuestiones. Una de las principales es la forma en la que la empresa se dio a conocer invitando a la prensa y haciendo una demostración de la calidad de los productos que estaban en venta, para lo cual previamente, habían realizado y producido una serie de grabaciones. Otras cuestiones importantes son: la falta de dedicación en exclusiva a la imagen en movimiento —ya que la empresa incorpora sus aparatos a los que ya comercializa previamente— y la necesidad de abarcar todo el espectro alrededor del sistema, en este caso, la distribución de aparatos

52. Gaceta de Madrid, 21 de noviembre de 1905, 631.

53. Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920* (Madrid: Filmoteca Española, 1992), 46.



y películas además de la exhibición ya que, de momento, no tenemos constancia de que la empresa realizara rodajes.

## **LAS PRIMERAS EXHIBICIONES CINEMATOGRÁFICAS: EL ANIMATÓGRAFO Y EL CINEMATÓGRAFO DE LOS HERMANOS LUMIÈRE.**

Uno de los primeros aparatos, que hizo su aparición en nuestro país, para exhibir imágenes fotográficas en movimiento en una pantalla, fue el *Animatógrafo*<sup>54</sup> de Robert William Paul. La presentación se realizó el 11 de mayo de 1895 en el Circo Parish y se recogió en diversas publicaciones. *El Heraldo de Madrid* escribió:

“Tratase [sic] del notable aparato titulado el “Animatógrafo” inventado por Edison, aunque en distinta forma de la presentada por el director del Circo, Mr. Hugo Herzog. Anoche, después de la función, se verificó un ensayo de

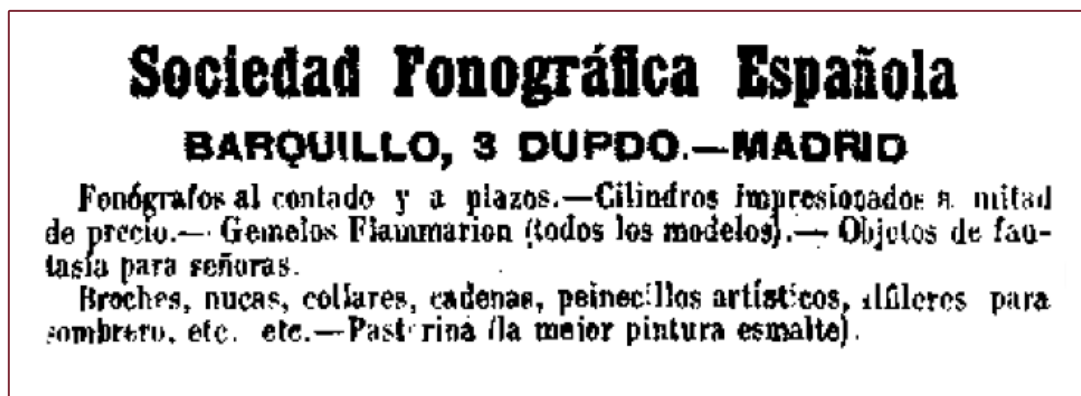


ILUSTRACIÓN 8.- ANUNCIO DE LA SOCIEDAD FONOGRAFICA ESPAÑOLA EN EL QUE SE REFLEJA EL DECLIVE DE LA EMPRESA.

Fuente: La Correspondencia de España 8 de febrero de 1904, p.4.



ILUSTRACIÓN 9.- ANUNCIO DE LIQUIDACIÓN DE LA SOCIEDAD FONOGRAFICA ESPAÑOLA.

Fuente: ABC, 7 de junio de 1906, 2.

54. De la mano Edwin Rousby enviado especial de la empresa del británico Robert William Paul, Paul's Animatograph Ltd.. Erwin y Roubi son otras de las grafías utilizadas para su nombre, según señalan, Jon Letamendi y Jean-Claude Seguín, *El sistema Lumière en España*, 30.



dicho aparato ante varios periodistas resultando que ofrece a la vista del espectador todos los movimientos del cuerpo humano, proyectados en un amplio lienzo por medio de potentes focos eléctricos. Las figuras adquieren por el experimento grandes proporciones. Esta noche será presentado el Animatógrafo al público y seguramente ha de llamar la atención<sup>55</sup>”.

Unos días después de la presentación del *Animatógrafo*, tuvo lugar la primera exhibición del cinematógrafo Lumière, presentado como un adelanto científico y fotográfico con capacidad para captar imágenes y reproducirlas a tamaño real.

“Es un ingenioso aparato que no solo permite preservar por medio de la fotografía las más variadas escenas animadas con precisión admirable, sin perder el menor movimiento, sino también reproducirlas fielmente de tamaño natural proyectándola en una pantalla y haciéndolas así visibles a toda una reunión de espectadores, con la ilusión perfecta de la vida (...) El aparato permite reproducir escenas con mucho fondo, como calles enteras o plazas públicas, con todo el movimiento de transeúntes, carruajes, tranvías, etc., y la ilusión del movimiento en las pruebas amplias es tal, que las escenas representadas son de una realidad asombrosa<sup>56</sup>”.

Los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron un aparato en marzo de 1895 en la *Société d'encouragement a L'industrie Nationale* en París<sup>57</sup> y en diciembre de ese mismo año fue presentada al público. Sus características más relevantes eran que utilizaba película sobre rollo de celuloide de, aproximadamente, 35mm con dos perforaciones, una a cada lado del fotograma; no necesitaba electricidad para ser accionado, ya que utilizaba una manivela manual, y el mismo aparato podía ser utilizado como cámara, proyector y sistema de revelado por contacto. En cuanto al funcionamiento fue descrito por Luis González Alonso en su *Manual de cinematografía*:

”Su aparato reduce al mínimo el número de imágenes (16 al segundo), que

---

55. Citado por Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, “Los orígenes del cine español” en Román Gubern, José Enrique Monteverde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro, *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 2005).

56. *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1897, p. 327

57. Brian Coe, *The History of movie photography*, 69.

puede ser mismo para la proyección que para impresión. (...) La película está agujereada en sus bordes [y] en estos taladros redondos vienen a introducirse unas uñas que, montadas en una pieza de movimiento rotatorio, desplazan la cinta de arriba abajo; un tambor envuelto por una rampa helicoidal acerca y separa alternativamente el sistema de arrastre a la película y ésta se detiene ante el objetivo en el momento mismo en el que se abre el obturador, el cual por engranajes combinados, obedece (como todos los demás órganos del aparato) al movimiento uniforme de la manivela, correspondiendo a cada vuelta de esta ocho movimientos del obturador, y, por tanto, del tambor, es decir: 8 imágenes consecutivas<sup>58</sup>”.

En cuanto a los defectos en relación principalmente con el *Kinetoscopio*, José Comas Sola señalaba:

”percíbese generalmente un pequeño temblor en la imagen debido ya un exceso de separación entre las fotografías consecutivas, ya a una falta de equidistancia de las mismas, ya a una excesiva velocidad de la imagen fotografiada. Este temblor y la falta de limpieza que se observa muchas veces por la rápida velocidad de los objetos en movimiento, o por la poca profundidad de foco del objetivo, son los principales defectos que presenta el cinematógrafo<sup>59</sup>”.

En un principio los Lumière decidieron no vender el aparato sino explotarlo en forma de venta de concesiones de manera que cada concesión permitía tener varios puestos en los un operador enviado por la casa Lumière, proyectaba las películas “esta precaución evitaba que el concesionario u otra persona pudiera quedarse con el aparato o desmontarlo para ver su modo de funcionar<sup>60</sup>”. Parece lógico pensar que la empresa formó a estos operadores para que pudieran llevar a cabo las exhibiciones y obtener cintas impresionadas para nutrir

58. Luís González Alonso, *Manual de cinematografía (como arte, como industria, como espectáculo y como profesión)* (Madrid, 1929), 12.

59. José Comas Sola, “La fotografía del movimiento”, en *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1897, 4-5.

60. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguí, «El sistema Lumière en España (1896-7)» en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, (Gijón: Universidad de Oviedo / Ayto. de Gijón, 1996), 27.

el catálogo de la empresa. Según Letamendi y Seguí, el sistema de concesiones funcionó desde finales de 1895 hasta el mes de abril de 1897 debido a que la venta de aparatos al público se inició el 1 de mayo de 1897<sup>61</sup>. El interés de los Lumière pudo centrarse desde ese momento en surtir de películas a sus clientes, para lo cual publicó una serie de catálogos que alcanzaron los setecientos ochenta y seis títulos este mismo año<sup>62</sup>. Según afirma Camille Blot-Wellens, desde este mismo año los Lumière tuvieron un representante en España llamado Villemagne. “El ritmo de producción de los Lumière cambiaría radicalmente a partir de 1898 e incluso cesaría casi completamente en 1901<sup>63</sup>”, de hecho publicaron su último catálogo de películas en 1905.

La primera sesión del cinematógrafo Lumière se había ofrecido en la Carrera de San Jerónimo 34, el 13 de mayo de 1896, ante personalidades invitadas para la ocasión, “muchas y distinguidas<sup>64</sup>”, entre las que se incluyeron a los embajadores de Francia y Austria<sup>65</sup> y un día después se inauguró para el público. Además de esta presentación en sociedad, el espectáculo se publicitó apoyado en el éxito que el invento había alcanzado en otras capitales internacionales como París, San Petesburgo, Londres, Viena, Bruselas y Roma<sup>66</sup>. La descripción del espectáculo del periódico *La Época* corrobora esta afirmación:

Desde anoche cuenta Madrid con un espectáculo de tanta novedad como atractivo. El Cinematógrafo, o sea la fotografía animada, es verdaderamente notable, y constituye uno de los adelantos más maravillosos alcanzados por la ciencia en el siglo actual.

La exhibición de cuadros y vistas panorámicas, reproducidas por medio del Cinematógrafo, se hace en un espacioso local (Carrera de San Jerónimo, 34), que anoche estuvo muy concurrido por las muchas y distinguidas

---

61. *Ibíd.*

62. Chardère, B.: *Lumières sur Lumière*, 209-234. Citado por Camille Blot-Wellens, *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao*. (Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografías y de las Artes Audiovisuales, 2011), 83.

63. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 85-86.

64. *La Época*, 14 de mayo de 1896, 3.

65. *La Iberia*, 14 de mayo de 1896, 3.

66. *El Liberal*, 17 de mayo de 1896, 3.

personas invitadas a la inauguración.

La proyección de la fotografía animada sobre un telón blanco, no puede hacerse con más perfección que la que vimos anoche, estando reproducidos todos los movimientos de personas y objetos que atraviesan la escena. El programa, repetido varias veces ayer, contenía diez números, de los que son dignos de mención especial la llegada de un tren a la estación, un paseo por el mar, la Avenida de los Campos Elíseos, el concurso hípico de Lyon y la demolición de un muro.

El público podrá admirar desde hoy este espectáculo, de 10 a 12 de la mañana, de 3 a 7 de la tarde y de 9 a 11 de la noche<sup>67</sup>.

Pese a presentarse como un adelanto científico, la descripción de lo visto “los movimientos de personas y objetos que atraviesan la escena” remitía, inevitablemente, a las fantasmagorías y comedias de magia a las que estaban habituados los espectadores de la época. Tras la presentación, *El Cinematógrafo Lumière*<sup>68</sup> apareció como un espectáculo más, incluido entre el resto de los previstos para el día. En las mismas fechas en las que se presentó el cinematógrafo, en el Teatro y Circo de Parish puedo presenciarse el *Animatógrafo* de Mr. Rousby junto a números de acrobacias y caballos amaestrados de Mr. Hugo Herzog y cuando dejó de anunciarse hacia el 29 de mayo de 1896, se inauguró un espectáculo de cuadros disolventes en la sala Príncipe Alfonso<sup>69</sup>.

Es decir, el cinematógrafo se asumió como un espectáculo más, ofrecido en medio de una importante variedad de aparatos y espectáculos similares. Una muestra de esta variedad se puede ver en los anuncios recogidos en la Ilustración 10.

El local en el que se exhibió el cinematógrafo, situado en los bajos del Hotel Rusia, fue probablemente, el mismo que el que se utilizó para exhibir el kinetoscopio meses antes<sup>70</sup>.

67. “Diversiones públicas”, *La época*, 14 de mayo de 1896, 3.

68. Durante los primeros años, tanto el aparato Lumière como los demás, se anuncian acompañados de la aclaración de fotografías animadas.

69. *La Correspondencia de España* del 29 de mayo de 1896.

70. Letamendi y Seguin señalan también un espectáculo de fotografía móvil en color pocos días antes de

Casi con seguridad<sup>71</sup> un espacio alquilado para la ocasión por el enviado<sup>72</sup> de la casa francesa. El local variaba de nombre en función del uso al que se destinaba: mientras se exhibió el kinetoscopio se le denominó Salón Edison (Ilustración 11) y cuando se proyectó el cinematógrafo pasó a denominarse Salón de proyecciones<sup>73</sup>, como se refleja en la Ilustración 12.

### El éxito social del invento francés

El hecho es que el Cinematógrafo de los hermanos Lumière adquirió un éxito que no lograron sus competidores. Se han apuntado diferentes motivos sobre este asunto: Letamendi señala a la calidad técnica superior del aparato Lumière como el elemento diferenciador entre éste y el aparato de Paul, e incluso, como el motivo que explica por qué la prensa se ocupó con mayor interés del primero<sup>74</sup>. En una línea similar, Josefina Martínez señala que la presentación del Animatógrafo se hizo con público invitado (quizás no tan selecto como el del cinematógrafo), pero el aparato no funcionó correctamente hasta el tercer intento, y la presentación se alejó del tono científico del primero para incidir en la parte de espectáculo (por ejemplo, se entrechocaron unas latas para

**EL, MI, LA, UT, LA,**  
Transmisión del pensamiento por medio de la música. Sesiones de Flautofone. Sugestión musical. etcetera etc. Gran Cinematógrafo. Espléndido programa. **La Caperucita Roja.** Demoición de un puente. Teatro Anfítrite. Estrella doble. **Asalto á la Juna.** Rayos X. Proyecciones. etc etc.—Entrada al Cinematógrafo, 0'25; á los demás espectáculos, 0'75.—Sesiones de 4 y 11 á 8 y de 9 á 12 noche.

**Cinematógrafo X**  
Plaza Cataluña n.º 14, casa Girona  
Próximos estrenos Últimas exhibiciones de **EL HIJO PRODIGO, en colores,** con las novedades de más éxito y la celebrada, **CAPERUCITA ROJA.** Cambio de vistas en todas las sesiones.  
**Fonógrafo sin rival.**—Sesiones de 5 á 11.—Entrada 1 real.

**El Fonocromoscop**  
Dos secciones alternas con números distintos cada una.—Programas nuevos para hoy.  
Entrada 30 céntimos.—Preferencia, 50 céntimos.—De 5 á 12.  
**Rambla del Centro, 38,** al lado del Lyon d'or.

**Animatograph**  
Gran Café de Novedades  
Última perfección del cinematógrafo. Exhibición de hermosas películas. Vistas disolventes en colores; únicas en Barcelona. Sesiones de 5 á 12. Las sesiones de los **JUEVES** por la tarde se dedican á los niños, **regalandole** á cada uno un precioso **JUGUETE.**—Entrada general 25 céntimos.

este estreno. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *El sistema Lumière*.

71. En la misma dirección parece haber dos locales distintos: por un lado, un negocio estable, un almacén de música especializado en música religiosa perteneciente a Benito Zozaya que surte a la casa real y a la Escuela nacional de música (según su publicidad); por otro lado, un local destinado al alquiler esporádico, ya que además de los espectáculos de los que estamos hablando, pudo servir, por ejemplo, como sala del banquete organizado por el Casino Republicano progresista en honor de Manuel Ruiz Zorrilla (*El País*, 30 de diciembre de 1892, 2).

72. Los historiadores Seguin y Letamendi señalan el nombre de Boulaz, o Boulade, un empleado de la empresa Lumière que pertenece a una familia de ópticos famosos en como el responsable de esta proyección. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *El sistema Lumière en España*, 28

73. *El Liberal*, 17 de mayo de 1896, p.3.

74. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 45.

umentar la sensación de realismo).

En cuanto a las diferencias sobre los locales, se suele señalar la importancia de la presentación en un salón frente a la realizada en un circo, sin embargo puede que este dato no fuera tan relevante ya que el aparato Lumière era una salón alquilado y el Parish un local reformado pocos años antes. En 1890, se publicó:

**Salón-Edison** (Carrera de San Jerónimo, 34).—El kinetoscopio, último invento de Edison.—Fotografías de movimiento.—Bailarinas japonesas.—Riña de gallos.—El equilibrista Caicedo.—Arabe jugando la espingarda.—Carmen Otero, baile andauz.—Una peseta.

ILUSTRACIÓN 11.- ANUNCIO DEL SALON-EDISON.

Fuente: La Época, 19 de mayo de 1895, 4.

**El Cinematógrafo Lumiere** ha inaugurado su Salón de proyecciones (**Fotografías animadas**), 34, Carrera de San Jerónimo. Un público selecto ha confirmado los éxitos que esta maravillosa invención ya obtuviera en París, San Petersburgo, Londres, Viena, Bruselas y Roma. Sesiones diarias de tres á siete y de nueve á once de la noche.

ILUSTRACIÓN 12.- SALÓN DE PROYECCIONES, EXHIBICIONES LUMIÈRE.

Fuente: La Época 16 de mayo de 1896, 3.

El circo de Price ha cambiado de aspecto. En palcos y butacas se ven a diario, y sobre todo los lunes y viernes, las caras conocidas del Madrid elegante; en el paseo y galerías no queda un hueco vacío, y por el contrario, lo que falta es espacio para contener tanta gente; aún se fuma, porque esa costumbre está tan arraigada en ese coliseo, como la de tirar el billete en los tranvías; pero ya no tiene aquello aspecto de plaza de toros; ya no hay gritos, y la representación se oye con tal silencio, que los cantantes—dicen—no tienen que hacer más esfuerzos de voz aquí que en cualquier otro teatro<sup>75</sup>.

El modo de presentación del invento a la sociedad estaba establecido con muchos años

75. Enrique Sepúlveda, “La vida en Madrid. La zarzuela grande”, en *El Día*, 27 de febrero de 1890, 1. Probablemente la remodelación ha pretendido recoger ala burguesía acomodada y no tanto a las clases sociales más altas.



de antelación y ambos utilizaron la fórmula de presentar la novedad a la prensa y a las personalidades.

El dato diferenciador, y probablemente definitivo en este sentido, fue la presencia de la monarquía en el cinematógrafo. Así lo señalan también, Letamendi y Seguin que afirman “no cabe duda de que las visitas reales tuvieron una incidencia decisiva para el cinematógrafo y provocó la salida de Rousby y su Animatógrafo para Portugal<sup>76</sup>”. A esto podemos añadir la negativa de Edison a suministrar películas para los aparatos de Paul, lo que provocó el retraso de su sistema en la producción de títulos propios, mayor aún si se tiene en cuenta que cuando se fabricaba una cámara se vendía separada del proyector y que Paul carecía de la red de distribuidores que sí tienen los franceses gracias a los establecimientos fotográficos a los que han surtido hasta ese momento.

Según se refleja en la Ilustración 13 había otro elemento claramente distintivo: el Animatógrafo es un número más en un programa de variedades y actuaciones circenses, del que sólo se ofrece el nombre; en cambio el anuncio del Cinematógrafo aportaba información sobre el contenido del espectáculo: fotografías animadas.

## **SISTEMAS DE EXHIBICIÓN: EL CRONOFOTÓGRAFO DE PROYECCIÓN**

El aparato de Marey, del que hablamos en el capítulo anterior, generó una serie de imágenes captadas en sucesión en una banda flexible. La longitud de esta banda era de unos cinco metros y para exhibirlas, Marey ingenió una especie de praxinoscopio de proyección

Las imágenes se positivaban sobre cristal, y el aparato permitía proyectar entre cuarenta y cincuenta imágenes<sup>77</sup>, un movimiento completo pero con un resultado limitado. Cuando aparecieron bandas de película de longitudes mayores se dio a conocer un aparato cuya autoría se asigna a M. G. Demeny<sup>78</sup>, ayudante de Marey, que permitía la proyección de

76. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, *El sistema Lumière en España*, 32.

77. A. P. Grazalema, «El cronofotógrafo», *Juventud ilustrada*, 20 de octubre de 1906, 5.

78. Demeny patenta un Phonoscope (Fonoscopio) el 3 de marzo de 1892, un aparato de visión directa, sin proyección, basado en el fanaquitiscopio, que posteriormente adapta a una linterna mágica. Las imágenes las obtiene gracias al aparato ideado por Marey pero posteriormente elabora su propia cámara para poder utilizar película de mayor longitud. Asociado con Gaumont diseñan el Biógrafo (cámara que impresionaba

esas nuevas cintas, pero también permitía el registro de imágenes como el aparato de los Lumière. Demeny firmó un contrato con Gaumont “en el que establecieron no vender el aparato hasta el 31 de diciembre de 1896 y, al estilo de los hermanos Lumière, dedicarse a la explotación bajo la forma de espectáculos de pago<sup>79</sup>”. La máquina admitía hasta treinta y cinco metros de película que daban mil imágenes frente a las cincuenta que se obtenían anteriormente. Del aparato de Marey conservaba la manivela (excéntrica), pero colocada fuera de la bobina, y añadía un rodillo dentado para el desplazamiento de la película que contenía las perforaciones. El proyector se podía usar sin necesidad de instalación de electricidad o gas, gracias a la luz oxhídrica e incorporaba un tanque de agua, entre el foco

**TEATRO Y CIRCO DE PARISH. —9.— Compañía ecuestre, acrobática, gimnástica y cómica de Mr. Hugo Herzog.—Notables ejercicios por los principales artistas de la compañía.—Tomarán parte Mr. Herzog con sus caballos amaestrados, Mr. Rousby con su animatógrafo y otros números notables.  
CINEMATOGRAFO LUMIERE (Fotografías animadas).—Carrera de San Jerónimo, 34, de siete á nueve de la noche.**

ILUSTRACIÓN 13.- ANIMATÓGRAFO Y CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE.

Fuente: La Correspondencia de España, 20 de mayo de 1896, 4.

de luz y el Cronofotógrafo, con el objetivo de rebajar el calor que recibía el celuloide. El mecanismo<sup>80</sup> (Ilustración 14) permitía recoger la película según iba siendo proyectada de

---

entre 8 y 20 imágenes por segundo de 35x45 mm., en una cinta de celuloide de 35 metros) y el Bioscopio (un visor-proyector todavía basado en un sistema de discos rotatorios). Del Cronofotógrafo patentan dos modelos, el primero con un negativo de 58mm y un segundo para un negativo de 35mm. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 197-8. Las imágenes del primer Cronofotógrafo admiten una ampliación mayor que la mayoría de los modelos de estos años.

79. *Ibíd.*

80. “Una instalación de luz oxhídrica como la representada en los adjuntos grabados, es completa y sirve para una casa particular donde no haya ni gas ni electricidad. El tubo T de oxígeno va puesto debajo de la mesa, y comunica por medio de un tubo de caucho, con el soplete alcohólico, L, colocado en la linterna; ésta solo requiere la lente común, llamada condensadora. Delante de ella se ha puesto un recipiente, N, de agua, para que absorba parte de los rayos caloríficos; de lo contrario se calentaría demasiado la película; y esto no debe acontecer, pues, siendo de celuloide, es muy inflamable. En el otro extremo de la mesa encuéntrase el Cronofotógrafo, que lleva la película enrollada en la bobina. Debe disponerse la linterna de modo que los rayos luminosos caigan exactamente en la ventanilla por donde pasa la imagen, detrás del objetivo, O. Obtenido el foco, se le da vueltas al manubrio, M. En P y B se tiene una devanadera para volver a enrollar

manera que para volver a mostrarla en el sentido normal habría que pasarla a otro carrete mediante una devanadera fijada en la mesa. Según el propio artículo, este sistema permitía que la película positiva se mantuviera sin estropear durante más tiempo, ya que la mayoría de los aparatos dejaban caer la película a un cesto según se exhibía. El paso de la película al revés, por otro lado, generaba momentos cómicos que pudieron ser mostrados como parte del espectáculo ya que se especifica que “algunas veces esto causa mucha risa; pero no se debe abusar”; finalmente la película podía colocarse invertida (denominan al mecanismo reversible) lo que con la sala en casi completa oscuridad, si el operador no tenía cuidado, podía provocar que los personajes aparecieran cabeza abajo.

Josefina Martínez<sup>81</sup> ha recogido las exhibiciones llevadas a cabo por un *Cronomatógrafo* en la calle Montera de Madrid, en enero de 1857, que pudo tratarse del aparato de Demeny por la calidad con la que se describe. Jon Letamendi<sup>82</sup> por su parte, recogió proyecciones de un *Cronofotógrafo* el jueves 21 de enero de 1897, en el Café Colón de Barcelona; el aparato además, según indica, pudo ser el mismo que realizó proyecciones en Valencia entre el 12 de diciembre de 1896 y el 10 de enero de 1897, en el Teatro Ruzafa con las mismas películas que el exhibidor aragonés Manuel Galindo en Tortosa, en el mes de marzo de 1897. Teniendo en cuenta que el primer aparato puede grabar además de exhibir, Letamendi deja abierta la puerta sobre la autoría de las mismas.

### **La empresa Gaumont**

La compañía de Gaumont (L. Gaumont y Cie.) explotó el aparato de Demeny en cuatro formatos diferentes de los cuales destacamos dos<sup>83</sup>: primero el *Crono de bolsillo*, presentado

---

las películas que acaban de pasar en su sentido normal. Como en efecto, la última imagen proyectada es la primera que se presenta en la bobina, que ha servido para enrollar durante la proyección, si se le utilizara tal cual está la escena que representa, se proyectaría al revés. Algunas veces esto causa mucha risa; pero no se debe abusar. Por otra parte, sería necesaria una o más disposiciones especiales para que las imágenes no aparecieran con la cabeza hacia abajo en el telón de proyección”. A. P. Grazaleta, «El cronofotógrafo», *Juventud ilustrada*, 20 de octubre de 1906, 5.

81. Josefina Martínez, *Veinticinco años de cine en Madrid*, 43.

82. Jon Letamendi, *Los Orígenes del cine en Cataluña*, 204.

83. Los otros dos modelos comercializados a partir del Cronofotógrafo son el *Crono-negativo de precisión* para tiras de 35 mm de ancho y de veinte a ciento veinte metros de largo y el *Crono-proyector* destinado a aficionados que permite proyectar películas de un máximo de sesenta metros.

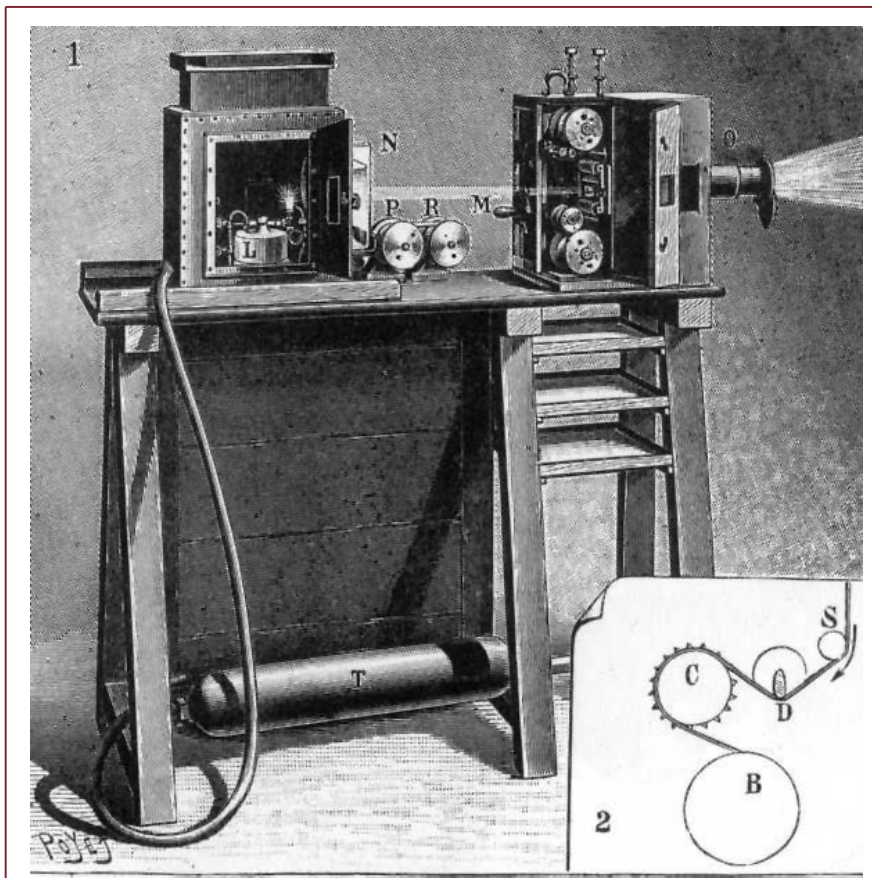


ILUSTRACIÓN 14.- CHRONOPHOTOGRAPHE GAUMONT.

como el “verdadero cinematógrafo de aficionado” que admitía la carga y la descarga a plena luz<sup>84</sup>, de películas de cinco metros con perforación central, la grabación del negativo, la tirada del positivo y la proyección del mismo aplicando una linterna mágica. Como novedad, la cámara incorporaba un motor con mecanismo de relojería<sup>85</sup> que suprimía la manivela

para la grabación “la cual resulta irregular con bastante frecuencia<sup>86</sup>” aunque la proyección se hacía de manera manual. En segundo lugar, es destacable el *Crono de precisión profesional* que permitía películas de hasta seiscientos metros de largo y estaba montado sobre un *poste automático eléctrico*<sup>87</sup>: “se puede proyectar sin detenerse ni cansarse 600 metros de tiras, agregando la proyección de vistas fijas o títulos; es muy conveniente para las universidades y los teatros<sup>88</sup>”. Dos años más tarde, en 1905, se introdujeron importantes

84. De la misma manera que en el mecanismo ideado por Marey, las extremidades del carrete no son sensibles a la luz sino que sirven de guía. El usuario hace pasar esta guía para que se acople a la rueda dentada y *cebar* la bobina en la que se recoge el material una vez impresionado. «Los aparatos fotográficos», *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1901, 438.

85. Este tipo de mecanismo se hizo popular gracias a las cámaras de aficionado o de formato pequeño (8mm y 16mm) de la empresa Bolex a partir de los años treinta.

86. «Los aparatos fotográficos», *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1901, 438.

87. Según publicidad de 1903, en 1905, referido a la serie VII, se modifica la definición de este poste que se pasa a describir como poste o columna de fundición sobre la que está fijado el mecanismo. Se eliminan, al mismo tiempo, las referencias a la electricidad aunque se especifica que “es necesario que el aparato sea movido mecánicamente por una dinamo”. *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1903, 423 y «Aparatos fotográficos y cinematográficos», *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1905, 439.

88. «Los aparatos cinematográficos». *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1903, 423. Todavía en este año se ofrece la

modificaciones y aclaraciones. El nombre pasó a ser *Chrono de proyección (tipo profesional)*, destinado a grandes explotaciones de ferias y teatro principalmente, admitía bandas de entre ciento cincuenta y seiscientos metros “formadas por diferentes trozos pegados unos a otros”. Se remplazaba el uso de cajas-almacén por el de bobinas, una en la que estaba la película a proyectar y otra receptora, lo cual evita que las películas cayeran al suelo como en otros modelos. Utilizaba una ventana de seguridad en caso de parada del aparato, obturador y “un disco provisto de vidrios de colores permite obtener efectos de colorido muy interesantes en la mayor parte de las vistas”. Se mejoró el mecanismo que permitía encuadrar las imágenes antes de comenzar la proyección y se intentó evitar el calentamiento del aparato que, además de peligroso, estropeaba la película. Ese mismo año, 1905, se introdujo también el *Chronofono*, un sistema para sincronizar imagen y sonido, en cuya promoción se criticaba a los sistemas que había en el mercado señalando que en la mayoría de los casos era el operador y la velocidad que imprimía al desarrollo de la película a través de la manivela, quien realizaba la sincronización y no un sistema mecánico que facilitara el correcto funcionamiento.

“Se ha hablado mucho de aparatos arreglados con sincronismo perfecto, pero, hasta el presente, los que se han exhibido al público, aunque nos duela decirlo, no han satisfecho. Sin contar que los explotadores poco escrupulosos anuncian como sincronismo perfecto exhibiciones compuestas de trozos de fonógrafo seguidos en proyección por un operador cinematógrafo que vuelve con mayor o menor rapidez su aparato para ponerse al nivel del fonógrafo<sup>89</sup>”.

Los aparatos comercializados por la empresa Gaumont ejemplifican la tendencia del negocio cinematográfico. Centrándonos en la parte profesional, se comercializaron individualmente el aparato proyector y el tomavistas, lo que permitió especializar los aparatos e incluir mejoras importantes. En el caso del proyector, principal negocio en lo que respecta a la cinematografía durante estos años, se mejoró en aspectos que ayudan

---

venta de los aparatos, mediante catálogo, tratando directamente con París.

89. «Aparatos fotográficos y cinematográficos», *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1905, 439.



al desarrollo del espectáculo, al trabajo del operador y a la economía del empresario. En lo que respecta al espectáculo, el aparato permitía proyectar cintas de hasta seiscientos metros, una duración importante en estos años que evitaba, o al menos disminuía, el número de interrupciones que se producían debido al cambio de rollo. En cuanto al trabajo del operador, se incorporó un sistema de bobinas que permitía que la película se recogiera automáticamente, en vez de dejarla caer al suelo, y se mejoraron las condiciones para iniciar la proyección con el aparato encuadrado y enfocado. En cuanto al negocio de los empresarios, se mejoró la seguridad del mecanismo en relación con el cuidado de la película evitando su calentamiento, las posibles roturas debidas al sistema de arrastre —teniendo en cuenta que son películas largas y, por tanto, pesadas— y las rayaduras del negativo al recogerlo antes de que caiga al suelo. Al mejorar el cuidado de la película, era posible alargar la vida útil de la misma en condiciones óptimas, con lo que aumentaba la posibilidad de amortizar la compra de la cinta elevando el número de pases de la misma que podían realizarse con la misma e incluso, facilita su reventa<sup>90</sup>. Según Jordi y Martí:

Los tipos Lumière y Gaumont son muy estimados por su sencillez y precisión. Los de este último, tanto si se trata de un tipo sencillo como del perfeccionado, lleva muy bien la película, no la raya y respeta la perforación, ofrece gran facilidad para centrar con prontitud el cuadro pudiendo corregir de momento cualquier descuido sin necesidad de interrumpir el espectáculo y, al mismo tiempo, presenta el cuadro con poquísima oscilación teniendo al mismo tiempo la ventaja de que los engranajes se adaptan al paso de todas las perforaciones<sup>91</sup>.

El aparato de Gaumont incorporó también un sistema para dar color a las imágenes de manera automática, sin necesidad de que la copia se hubiese coloreado, práctica común y costosa, de manera que evitaba el sobre-coste de las películas iluminadas. Finalmente, al

---

90. La fórmula para exhibir una cinta es la compra directa ya que en estos primeros años no se ha establecido el sistema de alquiler. Después de exhibir una película durante un período de tiempo se requiere, por parte de los espectadores un cambio en las mismas, con lo que éstas con frecuencia se revenden y son exhibidas en otras salas.

91. Francisco Jordi y Martí, *El Foto-Cinemo-Grabador*, 89.



igual que con otros sistemas que se encuentran en el mercado en estos años, se intentó acoplar un sistema de sincronización de sonido.

En 1906, se estableció un representante de la casa Gaumont en Barcelona, en el Paseo de Gracia 66, cuyo objetivo es distribuir el material de la empresa en nuestro país de una forma más accesible. Este es uno de los elementos que nos permiten hablar de un cambio de ciclo al abrir paso a la especialización empresarial en sectores de trabajo diferenciados.

## **INCOMPATIBILIDAD Y ESPECIALIZACIÓN DE LOS SISTEMAS**

La fase de novedad fue superada sólo por algunos de los modelos de proyección y de cámara tomavistas. Se evolucionaron como equipos adaptados a una única función. Esta *profesionalización* de los aparatos coincidió con el asentamiento del espectáculo en salas estables. Musser<sup>92</sup> señala que mientras las empresas norteamericanas como la *American Mutoscope Company* se expandieron internacionalmente, la empresa Lumière sufrió un importante revés que le hizo modificar su estrategia comercial. La compañía norteamericana tuvo importantes contactos con el partido republicano que *ayudaron* a que la empresa francesa se retirara del mercado norteamericano e inglés a partir de abril de 1897, para entonces, el mismo autor señala que el aparato de los Lumière estaba obsoleto. Los aparatos que como el Lumière permitían llevar a cabo todas las funciones se destinaron a equipos de aficionado como el Gaumont, y aparecieron sistemas adaptados a cada una de las funciones que se desarrollaban alrededor del cinematógrafo. Por otro lado, el aparato Lumière era el único que se mantuvo el sistema de un único orificio a cada lado del fotograma; tanto aparatos ingleses de Paul, como los norteamericanos Edison utilizaban cuatro perforaciones a cada lado del fotograma aunque no eran idénticos. El comercio de películas tenía un problema de incompatibilidad que se solucionaba bien comercializando las películas en varios formatos o bien vendiendo la película sin perforaciones de manera que, el propio operador las realizaba en función del aparato que utilizaba. La incompatibilidad de los negativos afectaba al tamaño del negativo —por ejemplo, el Cronofotógrafo “modelo B” de Gaumont usa películas de 58mm, el llamado

---

92. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 177.

Grand Kinematograph de 70mm, el proyector de William Friese-Greene y John Alfred Pretwich de 60 mm<sup>93</sup>— y a la cantidad y forma de los orificios practicados en el negativo y en el espacio que hay entre uno y otro. Como ejemplo de la adaptación de las empresas a esta diversidad de formatos, destacamos a la empresa Pathé Frères que afirmaba: “el continuo perfeccionamiento de nuestro numeroso e importante utillaje [sic], nos ha dado por resultado el producir bandas de una fijeza completa y de un valor fotográfico perfecto, y esto en cualquiera clase de perforación<sup>94</sup>”.

Por otro lado, la película virgen se vendía sin perforaciones. Las empresas o los propios operadores fabricaban las perforadoras, “las perforaciones así obtenidas eran equidistantes pero no siempre estaban rectilíneas. De ahí la vacilación de la película y las imágenes temblorosas<sup>95</sup>”. Según indica Camille Blot-Wellens, las diferencias de pasos y perforaciones se mantuvieron hasta que, en 1909, se celebró el Congreso Internacional del Cine, organizado por la Sociedad Francesa de Fotografía y Cinematografía, en la que se adoptaron las cuatro perforaciones y se unificó el paso de los rodillos de los aparatos<sup>96</sup>.

## SUPERACIÓN DE LA NOVEDAD

A partir de mayo-junio de 1896, se ofrecieron diferentes aparatos procedentes principalmente del extranjero. El éxito económico de los primeros exhibidores cinematográficos explica, en parte, la rápida expansión de este tipo de espectáculo y su inclusión en “los programas de variedades más diversos asentados en las principales ciudades<sup>97</sup>”. Siguiendo esa estela se publicitaban aparatos bajo el augurio de enriquecerse rápidamente, tal como se refleja en la Ilustración 15.

La mayor parte de las cámaras del momento procedían de los dos aparatos que mayor

93. Jon Letamendi, *Los Orígenes del cine en Cataluña*, 362.

94. *Catálogo Pathé* 1904, 3.

95. Jean Mitry, *Historie du cinema. Art et industrie*, Vols. 1 (1895-1914) (París: Editions Universitaires), 71. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 77.

96. *Ibíd.* 78.

97. Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos* (Barcelona: Ariel, 2002), 22.

repercusión inicial alcanzaron, la de Edison y la de los hermanos Lumière, que copiadas, mejoradas e incluso mezcladas comenzaron a funcionar bajo diferentes nombres. Las mejoras y novedades que se aplicaban en un aparato se adoptaban en la mejora de otro, es decir, más que el triunfo de un aparato o sistema concreto se produjo una evolución en la que unos sistemas se copian de los otros, adoptando aquellas características que pudieran ser más demandadas por sus clientes. La oferta de aparatos, con calidades similares y nombres distintos y variopintos, generó cierto hartazgo en el público y la crítica. Pasada la novedad del mecanismo y de la visión de imágenes fotográficas en movimiento, el interés se giró hacia el contenido de lo proyectado, hacia la película, la calidad de su captura, la novedad de la vista mostrada y el tipo de cinta que principalmente se van a centrar en actualidades, magia y situaciones cómicas. Recogemos algunas de las críticas y comentarios vertidas en la prensa:

“Lo que no ha caído bien, es decir, como caer si ha caído, porque no ha gustado del todo, aunque se represente, ha sido el animado movido platiero [sic], que es sencillamente una especie de cinematógrafo inferior a los que por acá se han visto otras veces. El público lo recibió con gran expectación, gracias al enrevesadísimo —y kilométrico nombre— y a los carteles anunciadores e interminables, pero en seguida se percató de la novedad que se le ofrecía, y la primera exhibición fue un chicheo mayúsculo guasonimatographo [sic], de fuerza de mil caballos<sup>98</sup>”.


De la dificultad del público para saber qué tipo de espectáculo le estaban ofreciendo e incluso cómo nombrarlo, es interesante un texto que refleja la diversidad de aparatos proyectores en funcionamiento en este primer año de vida:

“La Academia de la Lengua no quiere explicarse y decirnos de un modo oficial qué vocablo debe usarse para designar esas fotografías de movimiento que están hoy tan en boga. Sin duda espera a que el uso nos lo imponga; pero como no hay tal cosa, sino que la iniciativa la tiene cualquier

---

98. *La Dinastía*, 12 de septiembre de 1897, 2.

especulador, acaso extranjero, sucede que éste es el arbitro, y los demás tenemos que conformarnos y repetir la palabra con que se bautiza



**¿Quién se enriquece pronto?**  
El que expone el Cinematógrafo  
(Fotografías animadas) ideal de Edison!  
**¿Dónde se encuentran los aparatos?**  
En casa H. O. Foersterling & Co.  
Berlín W. Leipzigerstrasse 12

ILUSTRACIÓN 15.- ANUNCIO DE LA VENTA DEL CINEMATOGRAFO EDISON.  
Fuente: El Imparcial 10 de enero de 1897, 4.

el invento, contribuyendo sin querer a la corrupción de nuestro idioma. Por fortuna, ya no se llama sólo cinematógrafo; otro le da el nombre de muovágrafo, más corto, pero difícil de pronunciar; algunos le suavizan denominándole movigrafo, y una chula le llamaba monisabio, dando a entender que se trataba de figuras que el vulgo llama monos y que éstos tienen un carácter científico y progresivo. Nosotros no podemos adoptar ninguno mientras la Academia no decida. Y no sería malo, ahora que se ha abierto una oficina donde por corto interés se explica y enseña la acción de los rayos X, que den también nombre adecuado a ese fenómeno, que permite ver el esqueleto de las personas vivas: nosotros, mientras no se halle nombre mejor, le llamaremos transparencio<sup>99</sup>”.

El cambio de orientación del espectáculo se inició hacia 1899 y parece totalmente finalizado en 1903, lo cual quedó reflejado en la prensa tanto catalana como madrileña. Por ejemplo, en el cinematógrafo del Salón de Actualidades de la calle Alcalá, se ofrecían proyecciones de películas recibidas de París y Londres<sup>100</sup> y se usaba como reclamo, la novedad en el contenido de las películas sin especificar peculiaridades referidas al aparato; sobre el Recreo de Salamanca, de Madrid, se publicó:

“Para hoy ha escogido la empresa de este elegante cinematógrafo un programa brillante; aunque el lleno lo tiene seguro en días festivos ha querido estrenar hoy, al mismo tiempo que en París, en consideración

99. *La ilustración española y americana*, 15 de noviembre de 1896, 2.

100. *El Globo*, 12 de febrero de 1899, 2.

a su distinguido público, la sensacional película de gran espectáculo *María Antonieta*. Además de vistas del viaje del rey a Lisboa, abundarán los asuntos de magia y risa propios de niños. Con este cartel, los demás recreos y patines que hacen furor, auguramos un buen año al simpático Recreo Salamanca<sup>101</sup>”.

Las referencias permanentes del tipo “aparato perfeccionado” se transformaron en otros que van desde un simple comentario del estilo “interesantes películas<sup>102</sup>” del Real cinematógrafo Napoleón a especificar el contenido, la empresa de procedencia (como elemento de calidad) y las características básicas. En el programa del Cinematógrafo Variedades se anunciaba: “Espléndido programa, *Barba Azul* (colores), *Omero* (colores), *Tesoros de Satán* (colores) y otras<sup>103</sup>”; ambos ejemplos son de Barcelona. Otros ejemplos, también de 1903 pero, en este caso en Madrid quedan recogidos a continuación:

“La empresa de este afortunado cinematógrafo [el Recreo Salamanca] no cesa de hacer sacrificios adquiriendo las mejores cintas cinematográficas que con aplauso se exhiben en el extranjero. Se ha estrenado la historia da Napoleón Bonaparte, que con solo decir que es de Pathé y que tiene 480 metros, está hecho su elogio<sup>104</sup>”

y, un mes más tarde

“además del estreno de la película Pathé, *Don Quijote de la Mancha*, recién hecha en París, se exhibirán interesantes vistas del viaje regio por el distinguido artista de *Blanco y Negro*, Sr. Asenjo<sup>105</sup>”.

Los anuncios de la prensa se centran desde estos años, como vemos, en las características de las cintas: el tipo de contenido, la procedencia de la cinta, los títulos (el nombre de la película), la utilización de colores, el acompañamiento musical, la duración y cantidad de cuadros de los que se compone la cinta. Superada la novedad, la competencia y la oferta

101. *El Liberal*, 1 de enero de 1904, 2.

102. *La Dinastía*, 22 de octubre de 1903, 3.

103. *La Dinastía*, 1 de noviembre de 1903, 3.

104. *El Imparcial*, 31 de agosto de 1903, 4.

105. *El Liberal*, 23 de septiembre de 1903, 3.

fue importante en ciudades como Barcelona y Madrid de manera que, a las referencias comentadas sobre las películas, se añadió la necesidad de superar esa competencia distinguiéndose de las otras salas incorporando informaciones que hicieran más apetecible una sala sobre otra, por lo se incluyeron comentarios sobre la comodidad de la sala, o *lo distinguido* del público que asiste y se añadieron estrategias comerciales como hacer rifas, días de moda o permitir el acceso gratis para los niños, convirtiéndose en las referencias más habituales durante la segunda fase de este ciclo.

## LA GRABACIÓN DE CINTAS CINEMATOGRÁFICAS.

Las características de los aparatos utilizados en los diferentes momentos, especialmente en este inicial, afectaron a cómo y qué se podía registrar, y también determinaron las destrezas, conocimientos, habilidades, que debía tener quien los manejara.

En los primeros momentos, cámaras como el aparato de los hermanos Lumière, tenían capacidad para rollos de película de tan sólo 15 metros. Generalmente, la película había que colocarla en un cuarto oscuro, a donde habría que volver para sacarla una vez expuesta para proceder a revelarla. En 1902, Francisco Jordi y Martí en su tratado sobre fotografía, cinematografía y fotograbado<sup>106</sup>, afirmaba:

“Los negativos para la proyección animada sabidas las generalidades conducentes a la obtención de un cliché fotográfico no ofrecen gran dificultad puesto que su desarrollo sigue los mismos trámites que aquel. La única diferencia consiste en la conveniente forma y disposición de los accesorios correspondientes puesto que, por la naturaleza de la superficie sensible, se hace esta manipulación más delicada<sup>107</sup>”.

Estas primeras grabaciones necesariamente eran muy breves y de tomas únicas, sin posibilidad de registrar algo más que acciones simples. Una vez que el operador había

---

106. Francisco Jordi y Martí, *El Foto-Cinemo-Grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado* (Barcelona: El Fotógrafo, 1902).

107. *Ibíd.*, 80-1.



finalizado el trabajo de quitar la película ya expuesta y volver a cargarla con película sin impresionar, las circunstancias, simplemente referentes a la luz, se habían modificado. Aparatos como el de Marey, y su versión Gaumont, o las cámaras de aficionado de Kodak utilizaban ya cajas estancas pero con pocos metros de película. Estas cajas, conocidas en la actualidad como chasis, permitían preparar la película y colocarla posteriormente a la luz del día sin necesidad de acudir al cuarto oscuro, abriendo la posibilidad de registrar varios rollos sobre un mismo acontecimiento. La forma de proceder del operador era la siguiente:

Colocada la película en el aparato póngase éste sobre un trípode resistente fijándole bien a fin de evitar la más mínima trepidación, emplácese frente al objeto a fotografiar (Panorama o cuadro en acción) enfocase [sic] tomando para ello un punto medio entre los distintos planos o términos, destapase [sic] el objetivo<sup>108</sup> poniendo en movimiento la manivela a compás con las actitudes o movimientos de los sujetos u objetos en acción<sup>109</sup>.

Otra de las dificultades para el operador era que estas cámaras no tenían separado un sistema de visor que pudiera ser utilizado para comprobar qué era lo que se registraba en la imagen durante el tiempo que duraba la toma, por lo que tanto el encuadre como el enfoque de la escena debían realizarse antes de empezar a rodar, de manera idéntica al procedimiento empleado por los fotógrafos profesionales con la cámara de gran formato. El operador debía encuadrar abriendo la trampilla trasera de la cámara y, a través del objetivo, observar la imagen invertida de la escena con las mismas dimensiones que quedarían impresionadas en el negativo. Sin embargo, este recurso, una vez iniciada la toma, no permitía saber qué estaba exactamente en la imagen.

El acto de cargar el chasis se verifica al laboratorio, cuidando escrupulosamente que no afecte a los cristales otra luz que la encarnada (...). Cargado el chasis y enfocada la imagen, se quita el vidrio despolido de la cámara poniendo en su lugar el chasis; se cierra el objetivo, se levanta

---

108. La abertura y cierre se hace con el obturador [nota al pie del original].

109. Francisco Jordi y Martí, *Foto-Cinemo-Grabador*, 81.

la cortinilla y estando el aparato en un estado de quietud relativo, se abre el objetivo dándole la exposición conveniente<sup>110</sup>.

La cortinilla, propia de los fotógrafos, era necesaria para evitar la entrada de luz en el momento de colocar el chasis en la cámara e igualmente para retirarlo y se usó hasta que se adoptaron los chasis estancos a la luz.

Un elemento importante común, de las primeras cámaras, es que casi todas eran accionadas mediante un mecanismo de manivela que exponía una serie de imágenes a cada paso del manubrio, e implicaba que el operador debía dar dos pasos de manivela por segundo a excepción de la cámara de aficionados de Gaumont que incorporaba un mecanismo automático<sup>111</sup>. La velocidad que daba el operador a la grabación se convirtió con los años en una señal de la capacidad expresiva de los mismos y, al mismo tiempo, el resultado de su trabajo podía ser modificado en la fase de proyección, ya que también se maneja mediante manivela.

Los elementos diferenciadores entre los aparatos se referían generalmente a aquellos mecanismos que permiten llevar a cabo efectos fotográficos, como los relacionados con el transporte de la película en el interior de la cámara<sup>112</sup>. La cámara de los hermanos Lumière utilizaba un mecanismo de arrastre de la película intermitente<sup>113</sup> y en el caso del Kinetoscopio de Edison, el mecanismo de arrastre de la película se basaba en la Cruz de Malta, heredada de los anteriores sistemas de imágenes en movimiento, y no era reversible. Robert William Paul pese a basar su cámara en el Kinetoscopio le acopló un mecanismo de doble cruz de Malta, que permitía el retroceso y según Barry Salt<sup>114</sup>, Méliès se basó en el dispositivo de Paul para construir la suya. Una de las aplicaciones del retroceso de la película en cámara

---

110. *Ibíd.* 35.

111. La incorporación de mecanismos automáticos para el arrastre de la cinta en la cámara y en la proyección, se extienden por necesidades técnicas con la incorporación de los sistemas de sonido sincronizado en la segunda mitad de la década de los años veinte.

112. Sin tener necesidad de quitar el negativo de la cámara una vez impresionado, se le puede hacer retroceder al inicio y exponerlo una segunda vez, es decir, permitía realizar sobreimpresiones.

113. Dicho mecanismo consistía en crear un movimiento vertical de manera que unos ganchos empujaban y hacían descender la película por delante del objetivo, mientras la película se impresionaba los ganchos se insertaban en una nueva perforación y volvían a hacerla descender.

114. Barry Salt, *Film style & technology: History and analysis* (London: Stardword, 1992).

era la posibilidad de realizar sobreimpresiones, un efecto fotográfico conocido consistente en exponer dos veces el mismo negativo (doble exposición<sup>115</sup>). Méliès utilizó este efecto en sus producciones desde 1898, cuando rodó *La lune à un mètre*<sup>116</sup>.

En cuanto a las características ópticas de las cámaras, la abertura de las lentes usadas era aproximadamente de f 11 a f 16<sup>117</sup> para las escenas normales bajo la luz directa del sol<sup>118</sup>. Se trataba de objetivos oscuros, es decir, que dejaban pasar una cantidad reducida de luz. Esto implicaba que si la fuente de luz no era suficientemente intensa podía producir que los objetos que se movían resulten borrosos y el conjunto oscuro; para evitar esta circunstancia los rodajes se realizaban en el exterior, a plena luz de día. La luminosidad de estos objetivos aportaban una gran profundidad de campo lo que permitía que estuvieran enfocados tanto los sujetos/objetos situados en primer término como los que se encontraban en el fondo. Esta peculiaridad facilitaba el trabajo de los operadores en el sentido de que evita que la acción o una parte de ella quede desenfocada, aunque al mismo tiempo limita las posibilidades expresivas<sup>119</sup>.

En cuanto al soporte de la cámara, hasta 1897 se sitúan sobre un trípode similar al de las cámaras de fotografía fija, que las obligaba a permanecer estáticas durante la toma. Los primeros movimientos de cámara se atribuyen al desplazamiento del propio dispositivo

---

115. Utilizado por fotógrafos como Oscar Gustave Rejlander, un sueco afincado en Inglaterra, desde mediados del siglo XIX. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 74-76.

116. En esta temprana producción, además utiliza varias tomas entre las que pasa por corte directo aunque manteniendo los elementos básicos del decorado de manera que la transición era más suave, como si fuesen diferentes escenas de una obra teatral, concretamente tres: en la primera desde un astrónomo contempla la luna y se duerme, en la segunda la luna desciende del cielo y absorbe al astrónomo, en la tercera el personaje conoce a la diosa de la luna). En producciones posteriores realizará las transiciones mediante fundidos de imágenes similares a los que se realizaban en las linternas mágicas.

117. Los números f se refieren a la secuencia internacional de números que expresa la abertura relativa de un objetivo con consecuencias directas en la luminosidad de la escena, y que se obtiene de dividir el diámetro efectivo de la abertura por la longitud focal del objetivo. En esta época las cámaras no están equipadas con dispositivos de abertura variable (diafragma). Michael Langford, *Fotografía básica, guía para fotógrafos* (Barcelona: Ediciones Omega, 2011).

118. Barry Salt, *Film style & technology: History and analysis* (London: Stardword, 1992).

119. Técnicas como la utilización del foco selectivo en las que una parte de la imagen aparece enfocada mientras otra parte está desenfocada, permiten, por ejemplo, guiar la atención del espectador sobre un elemento concreto del decorado, el personaje o de la acción, herramientas expresivas que por otro lado, no se utilizan en estos años.

sobre un vehículo en movimiento<sup>120</sup> —de manera similar a la que queda recogida en las Ilustración 16— dando lugar a una serie de películas entre las que se encuentra *Barcelona en tranvía* (Ricardo de Baños, 1908). Se atribuye a Robert Paul<sup>121</sup> el primer movimiento de la cámara sobre su propio soporte como vemos más adelante. Las diferencias, desde el punto de vista narrativo de ambos movimientos son importantes: el primer movimiento, en el que la cámara se desplaza físicamente adoptará el término de *travelling* y se utilizará como acompañamiento de los personajes, el segundo movimiento mantiene el nombre de panorámica e implica un movimiento desde el propio eje de la cámara, tanto en sentido horizontal como vertical.

## CARACTERÍSTICAS “NARRATIVAS” DE LAS PELÍCULAS.

Las grabaciones en estos primeros años solían ser tomas fijas realizadas sin interrupción cuya duración coincidía con la duración total del rollo y en este sentido, no podemos hablar de narrativa. Sin embargo, superados los primeros momentos, apareció un montaje primitivo relacionado con la tecnología empleada, entendiendo el montaje como la organización de los planos o puntos de vista pero, todavía sin la intención de crear un sentido nuevo o diferente con ello.

La tecnología que provocó o facilitó este tipo de montaje se relaciona con tres aspectos: el aumento en la capacidad de los rollos de negativo que podían ser utilizados en la cámara, la posibilidad de llevar más de un rollo preparado para el registro y la unión de varios rollos durante la exhibición.

Uno de los primeros montaje se realizó al cambiar el punto de vista en una misma escena en las llamadas cintas de actualidades, según Musser, debido a la intencionalidad del operador de ofrecer una visión mejor sobre un acontecimiento, es decir, una vez iniciada la grabación

---

120. Alexandre Promio se supone que fue el primero en subir una cámara a un mecanismo en movimiento, un góndola en *Le Grand Canal á Venise*, en 1897; Barry Salt considera que un año después había numerosas cintadas rodadas especialmente desde trenes en movimiento.

121. Con ocasión del desfile de Jubileo de la Reina Victoria, quiso tomar la escena en una única toma. Para ello ideó un sistema que le permitía mover la cámara en su eje horizontal pudiendo así seguir el movimiento de la procesión. Puso el sistema a la venta un año después. Barry Salt, *Film style & technology*, 32.

y aunque el rollo de película no hubiese finalizado, el operador detenía el registro de la escena y lo reanudaba desde una nueva localización que le ofrecía una visión mejor de lo que estaba sucediendo. El resultado de la cinta, vista en continuidad, sería un montaje en el mismo rollo o montaje en cámara.

La utilización de cajas estancas, con película negativa preparada, facilitaba otra de las fórmulas que surgieron estos primeros años. Iniciada la grabación de un acontecimiento desde un punto de vista concreto, al acabarse un rollo se podía cambiar por otro y reanudar la grabación tantas veces como cajas estancas se tuviesen preparadas. Aunque el registro se realizara desde un punto de vista único, las imágenes no tenían una continuidad exacta



ILUSTRACIÓN 16.- PRIMER DOCUMENTAL DE LA LINEA ORENSE-VIGO, JOSE GASPAR, 1910.  
Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española

entre ellas debido a que una parte del acontecimiento no había podido ser registrado mientras se procedía al cambio de negativo. Al visualizar esos rollos unidos se podría observar esta falta de continuidad. Finalmente, los proyectores profesionales como el de Gaumont, utilizaban bobinas de película de hasta seiscientos metros (frente a los, máximo, trescientos metros de las cámaras). Estas bobinas se obtenían como resultado de unir o pegar diferentes rollos menores, resultando de esa unión un cierto montaje durante la fase de la exhibición. Como veremos en las páginas siguientes, las empresas proveedoras

de películas impresionadas, ofrecían películas agrupadas temáticamente y películas compuestas de más de un rollo o cuadro.

Es decir, este primitivo montaje pudo estar originado bien por la búsqueda de puntos de vista diferentes, bien por la duración de los rollos o bien por el empleo de tomas separadas unidas en la exhibición. Un ejemplo en nuestro país, es *Processó de Santa María de Sants* (1905, Gelabert) en la que se muestra la procesión desde diferentes puntos de vista.

## EQUIPAMIENTO DE CÁMARA: EL CATÁLOGO DE ROBERT WILLIAM PAUL.

Hasta el momento no hemos podido comprobar la repercusión real de la empresa y los productos de Robert William Paul en España ya que la prensa se refiere con mayor frecuencia a las empresas francesas sin embargo, la presencia del Animatógrafo en nuestro país nos confirma su presencia y la empresa Cine Diorama pudo suministrar sus proyectores como vamos a ver. Por otro lado, los avances de Paul en cuestiones relacionadas con la cámara y el proyector tuvieron una repercusión fundamental para el conjunto de la historia del cine, por lo que creemos que es importante para este estudio.

Electricista británico, formado en empresas dedicadas a la fabricación de instrumentos, Paul instaló su propia tienda y taller: *Robert W. Paul Instrument Company*, y obtuvo la concesión de un *Kinetoscope parlour* al que decidió añadir un sistema de proyección para lo cual trabajó con Birt Acres, considerado el primer operador de cámara inglés. El interés de su trabajo reside en las modificaciones que realizó sobre el modelo de Edison al incorporarle la doble cruz de malta de la que hablamos en páginas anteriores.

El catálogo de la empresa de Paul<sup>122</sup>, publicado en 1903, aporta información valiosa relacionada con las dinámicas de trabajo y la captura de imágenes. Se trata de un fabricante que vende aparatos diferenciados, la cámara y el proyector, al tiempo que, como empresa, cubre todo el proceso desde la grabación de películas y su revelado hasta la proyección, ya que durante los primeros años quienes se encargan de la venta de aparatos también solían

---

122. *Catalogue of Paul's Animatographs & Films* (London, 1903). Todas las referencias de este punto se refieren a este catálogo, si no se indica otra cosa.



producir las cintas necesarias para ser utilizadas en los mismos. Debido a la negativa de Edison de facilitar películas para su sistema, Paul puso a la venta, además del proyector, la cámara y todas las herramientas necesarias para llevar a cabo el proceso completo desde la grabación a la exhibición que incluía el dispositivo necesario para obtener la copia positiva por contacto, perforadora, contador de negativo, etc.

Dividimos el análisis del catálogo de Paul en dos secciones, una dedicada a la creación de películas y otra dedicada al campo de la exhibición.

## LA CREACIÓN DE PELÍCULAS

### El estudio.

Paul, como Edison, comenzó realizando películas en estudio; para ello construyó un espacio específico al aire libre. Se trataba, como se observa en la Ilustración 18, de un pabellón rectangular

acristalado que permitía que uno de sus laterales quedara completamente abierto. En el interior de este espacio se dispusieron los telones, decoraciones y actores necesarios. Frente al pabellón se colocaba una plataforma sobre la que se situaba un operador con su cámara. Es fundamental destacar la necesidad de luz natural para poder hacer la grabación y la dependencia climatológica que implica este tipo de instalación.

### La cámara

Los puntos fuertes del modelo que patentó en 1902, son la portabilidad de la que carecen modelos anteriores, la sencillez en el manejo y “la capacidad de conseguir buenos resultados con cualquier tiempo”. Utilizaba cajas estancas para un negativo de entre 100 y 200 metros e introdujo modificaciones para que el negativo no se velara accidentalmente por haber dejado pasar la luz.



ILUSTRACIÓN 17.- PORTADA DEL CATÁLOGO DE PRODUCTOS DE LA EMPRESA ANIMATOGRAPH DE ROBERT W. PAUL.

Como elemento importante, la cámara de Paul incorporaba un primitivo visor que permitía tener una idea muy aproximada de la vista que se estaba grabando y agregó un contador para controlar la cantidad de negativo que se había expuesto, especialmente útil con los rollos de cinta más largos que posibilitaban hacer tomas en momentos diferentes. El equipo que vendía incorporaba tres cajas estancas de manera que se podían tener dos cargadas con negativo y una vacía, receptora, para continuar la grabación rápidamente mientras que gracias al visor no era necesario abrir la cámara para encuadrar.

Entre las aportaciones quizás más importantes de Paul se encuentra lo que denominó *Cabeza de trípode giratoria* (Ilustración 19). Se trata de un aparato que permitía tomar una vista circular desde cualquier punto y que podía ser utilizado por cualquier cámara. En 1897, Paul realizó por primera vez una panorámica directamente con este dispositivo. Según Salt, la utilización de este artilugio fue muy escasa hasta 1900 y sin embargo, una vez que se extendió su uso dio origen a un importante grupo de películas que, básicamente, se corresponden con el movimiento de cámara y que sabemos que se utilizó en España, concretamente para la película *Panorama circular de Barcelona y sus alrededores*.

## **El laboratorio**

En el catálogo, Paul hacía un repaso a las instalaciones en las que se llevaban a cabo los trabajos de laboratorio y que cubría el revelado, el positivado y el empaquetado, previa revisión, de las películas para su venta. El establecimiento contaba con varios espacios diferenciados en los que llevar a cabo los trabajos:

El cuarto oscuro (Ilustración 20) era el espacio donde revelaba el negativo y obtenía las copias positivas que a su vez había que volver a revelar. Según se afirma en el catálogo, debía establecerse un espacio específico libre de polvo y suciedad, manejado por operadores con experiencia. El proceso de revelado era el mismo que para la fotografía fija y la aportación de Paul fue crear un bastidor en el que se enrollaba el negativo para pasarlo a los diferentes baños.

Una vez terminado el proceso de revelado, la película se pasaba a una habitación de secado, calentada y ventilada eléctricamente, que contaba con un sistema de aire para que no se

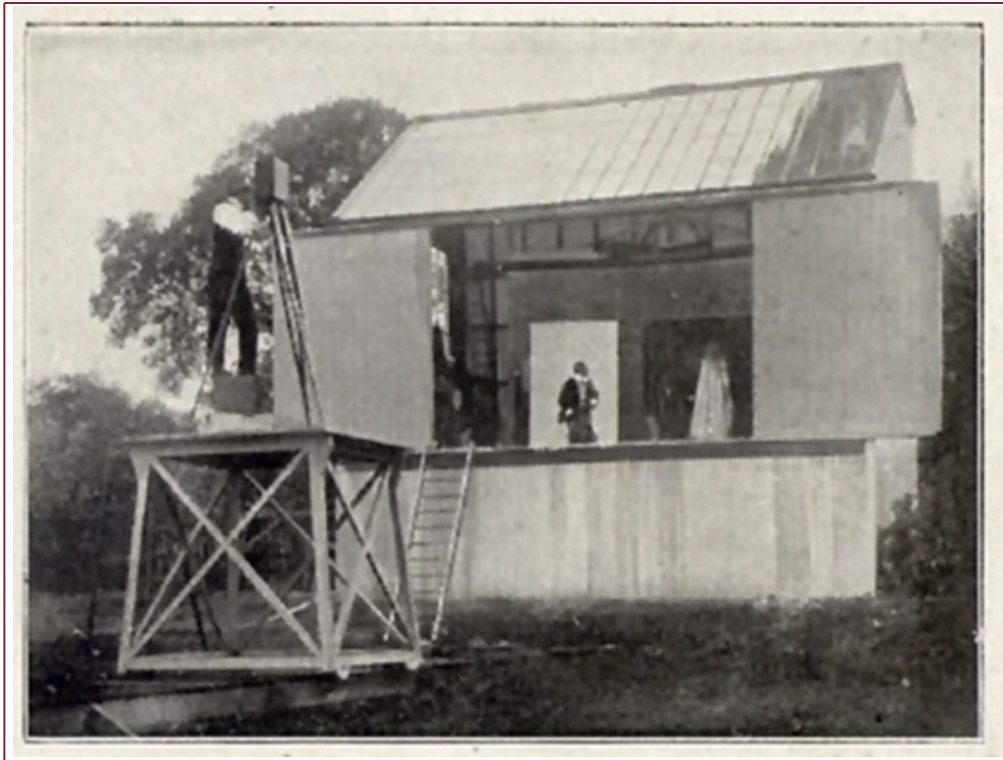


ILUSTRACIÓN 18.- ESTUDIO DE PAUL.

Fuente: Catálogo del Animatógrafo de Paul, 1901.

introdujera suciedad que pudiera estropear la película. En este cuarto la película se dejaba secar enrollada en unos tambores que podían sacudirse para eliminar las gotas de agua (Ilustración 21).

Una vez que la película positiva se había secado, se examinaba detenidamente en habitaciones especiales por si hubiese rayaduras o algún otro desperfecto. Este proceso de repaso dio como resultado una nueva profesión generalmente realizada por mujeres, las repasadoras, y asociado a la distribución por lo que profundizamos sobre ello en los próximos capítulos. Una vez repasado, se le imprimía un sello y un número —señal de autenticidad y garantía— y se guarda en cajas metálicas para su envío.

Paul vendía también el material de laboratorio enfocado, como el resto de instrumentos, al trabajo independiente ya que se insistía en que permitía que un único operario lleve a cabo el proceso.

### **La exhibición**

El aparato proyector de Paul incorporaba elementos importantes que decía haber

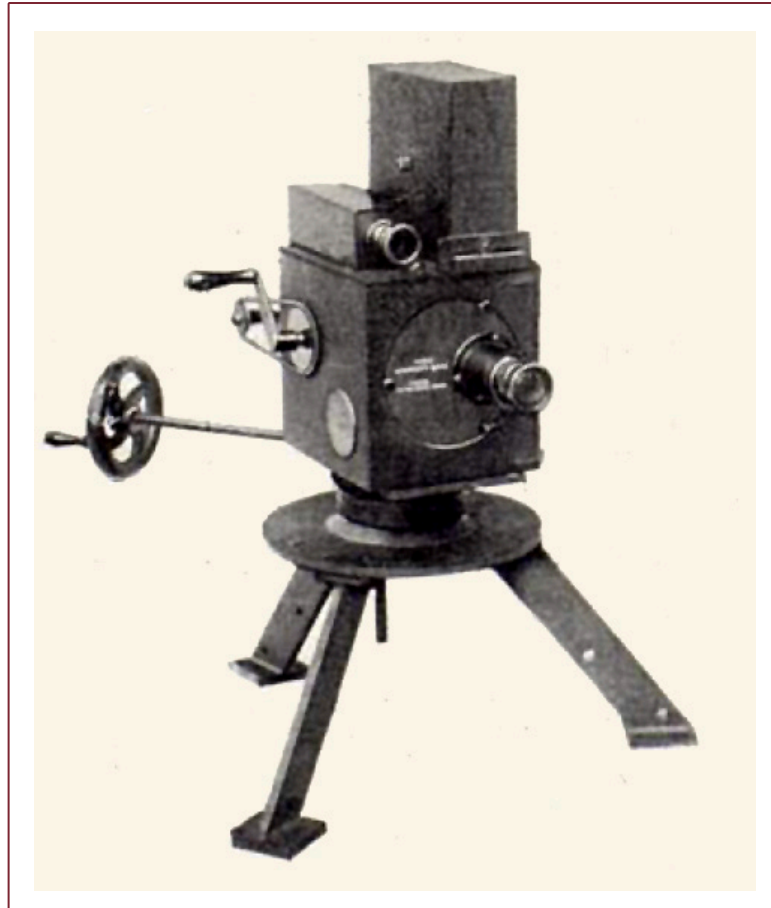


ILUSTRACIÓN 19.- CÁMARA DE TRÍPODE GIRATORIA.  
Fuente: Catálogo del Animatografo de Paul, 1901.

desarrollado basándose en sus propias experiencias y en las conversaciones mantenidas con otros operadores.

El catálogo de Paul nos permite confirmar la utilización de dos aparatos de manera simultánea durante la proyección: uno de ellos es el aparato que permite la proyección de imágenes en movimiento, y el otro estaría destinado a la proyección de imágenes fijas. El modelo *Century Animatograph* incorporaba un sistema que permitía mantener los dos aparatos en un único dispositivo; para ello utilizaba un condensador diferente para cada uno de los tipos de imagen, de manera que el operador podía recoger la película mientras se proyecta una imagen fija, tal y como recoge la Ilustración 22. Gracias a las mejoras en el aparato, Paul afirmaba que, un único operador podía llevar a cabo una exhibición de imágenes fijas y películas sin fatiga o esfuerzo excesivo.

Las bobinas que el aparato permitía proyectar eran de más de cuatrocientos cincuenta metros de película para lo cual, había que unir diferentes rollos de menor duración en uno



único. Estas bobinas de proyección evitaban esperas para el cambio de la película con lo que se reducía la duración del espectáculo y permitía aumentar el número de pases.

La película se recogía en un carrete que obligaba al operador a rebobinarla para dejarla preparada para la siguiente exposición: el aparato de Paul permite hacer este proceso sin tocar la película con las manos evitando huellas y otros desperfectos.

Comercializaba, además, accesorios como pegamentos para poder reparar las películas o unir los diferentes rollos, generadores de oxígeno para poder crear la luz de gas, reguladores de gas, etc.

La película que vendía Paul estaba preparada para las máquinas con las cuatro perforaciones del sistema Edison. Como en el caso del catálogo Pathé las películas impresionadas se presentaban agrupadas por asunto y se incluía cintas como

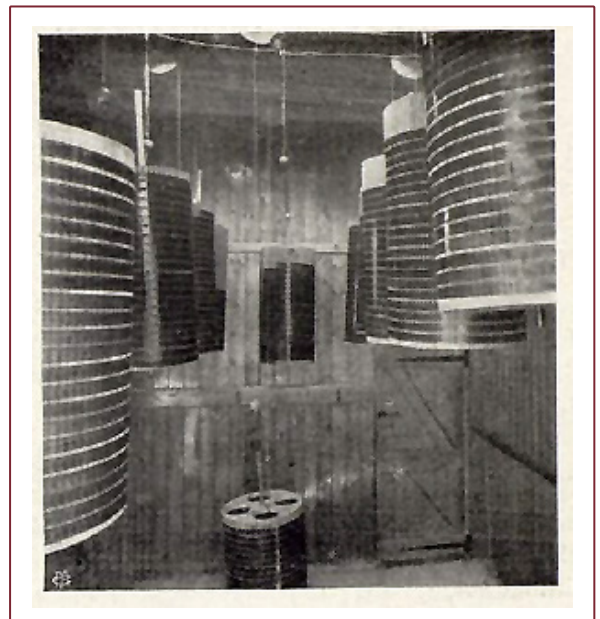
*Andalusian Dance* de la que se dice que está rodada en España y ejecutada por dos bailarinas nativas, quizás muestra de su paso por nuestro país. De manera similar a la estrategia emprendida por la empresa Pathé para la adquisición de películas impresionadas, Paul se planteaba pagar por obtener ideas nuevas para sus películas<sup>123</sup>.



ILUSTRACIÓN 20 (arriba).- CUARTO OSCURO PARA EL REVELADO DE PELÍCULA, UNA HABITACIÓN CON LAS MISMAS CARACTERÍSTICAS QUE SI SE TRATASE DE FOTOGRAFÍA.

ILUSTRACIÓN 21 (abajo).- CUARTO DE SECADO.

Fuente: Catálogo del Animatografo de Paul, 1901.



123. "Suggestions as to Film Subjects. Many exhibitors have ideas for new films which they would like to see carried out. I am prepared to pay for any such suggestions, which I may consider worth execution, at the rate of one guinea each". *Catalogue of Paul's Animatographs & Films* (London, 1903), 12.

## LA INCORPORACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO A LOS ESPECTÁCULOS

El cinematógrafo de los hermanos Lumière se presentó como un espectáculo completo y el Animatógrafo como parte de un espectáculo de variedades. Estas dos presentaciones encarnan las dos tipologías principales que se desarrollaron en los primeros años de espectáculo cinematográfico: espectáculos en los que el componente principal es la proyección de películas y aquellos otros en los que el componente principal es de carácter teatral, especialmente de variedades. Tanto en un caso como otro se solían ofrecer espectáculos mixtos pero varía la cantidad y el uso que se hacía de uno u otro componente. Ejemplos de espectáculos mixtos se dieron a lo largo de todo el territorio nacional, por ejemplo, en Valencia el Salón Novedades combinaba un cinematógrafo que exhibía una película de

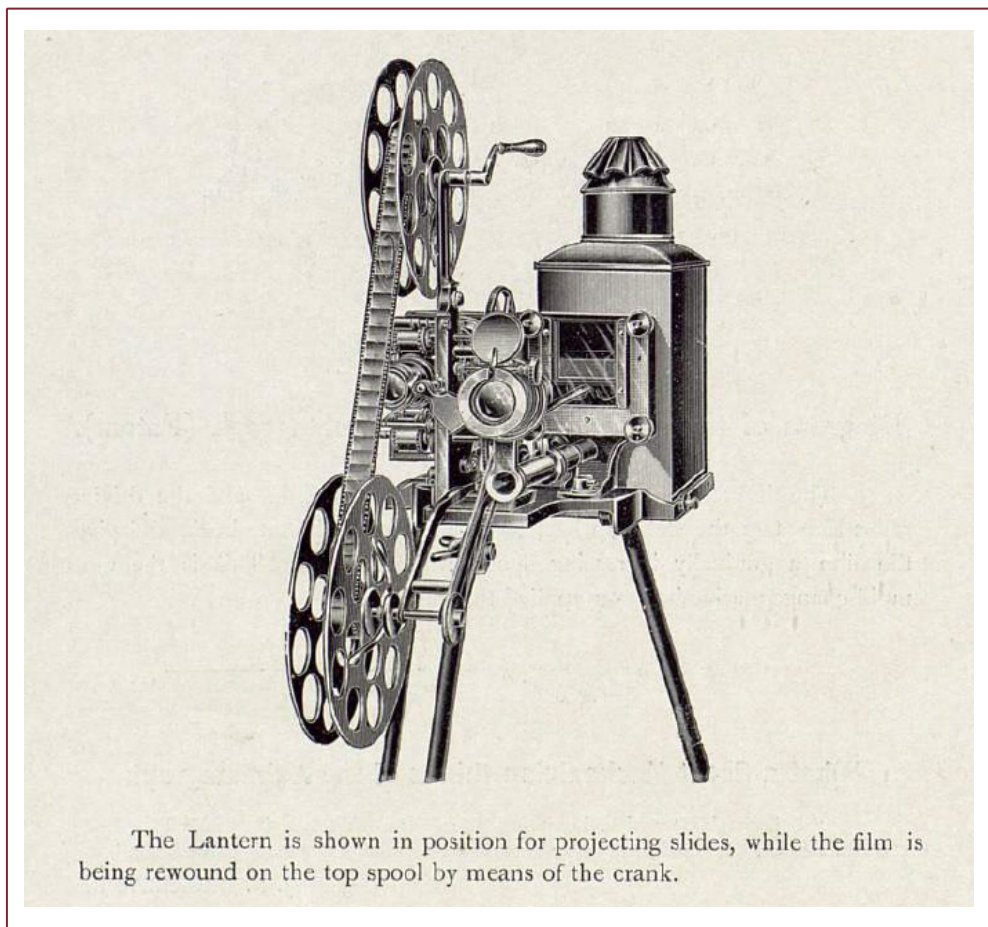


ILUSTRACIÓN 22.- PROYECTOR CENTURY ANIMATOGRAPH. EN LA ILUSTRACIÓN LA LINTERNA ESTÁ PREPARADA PARA LA PROYECCIÓN DE DIAPOSITIVAS MIENTRAS LA PELÍCULA SE REBOBINABA CON LA MANIVELA.

Fuente: Catálogo del Animatógrafo de Paul, 1901.





ILUSTRACIÓN 23.- LA EMPRESA CINE -DIORAMA DE BARCELONA, OFRECÍA LA POSIBILIDAD DE INSTALAR EQUIPOS CINEMATOGRAFICOS ADEMÁS DE VENDER Y ALQUILAR PELÍCULAS Y LLEVAR A CABO PRODUCCIONES. CREEMOS QUE UNO DE LOS EQUIPOS OFRECIDO PUEDE SER EL MODELO CENTURY ANIMATOGRAPH DE PAUL, SEGÚN LA IMAGEN QUE INSERTARON EN SU PUBLICIDAD QUE PRESENTA DIFERENCIAS CON EL MODELO PATHÉ DE LA ILUSTRACIÓN 24.

Fuente: Arte y cinematografía, 25 de septiembre de 1910.

actualidad sobre la victoria de Napoleón con un número de prestidigitación, el doctor Patricio, y la bailarina llamada *La africanita*<sup>124</sup>; en Barcelona, el teatro Principal ofrecía el cinematógrafo junto a un número de ventriloquia (el señor Llovet), vistas fijas e incluso un aparato *novedoso* denominado *Metemorómofo*<sup>125</sup>. Durante los años inmediatamente posteriores a la presentación en sociedad, Canovas Belchí, plantea que el interés que suscitaban y los beneficios económicos que generaban, los espectáculos cinematográficos “condicionan su permanencia estable en las ciudades que lo acogen, facilitando un periplo itinerante por localidades cercanas ansiosas de conocer el nuevo invento<sup>126</sup>”. En octubre de 1896, apenas cinco meses después de la aparición del cinematógrafo Lumière, en Madrid, se podía

124. *El Día*, 10 de septiembre de 1903, 2.

125. *La Dinastía*, 11-9-1903, 3.

126. Joaquín Canovas Belchí, «La introducción del cine en España: pionerismo y protoindustria», en *A Propósito de Cuesta*, 17-26 (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, IVAC, 2010), 21.

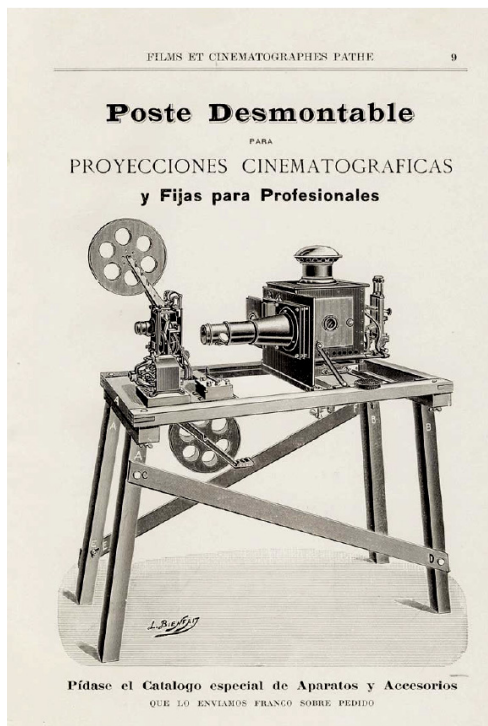


ILUSTRACIÓN 24.- MODELO DE MESA (POSTE) DESMONTABLE DE LA EMPRESA PATHÉ. IGUAL QUE EL MODELO DE PAUL Y EL LA PUBLICIDAD DE LA EMPRESA DIORMA PRESENTA UN SISTEMA VÁLIDO PARA LA PROYECCIÓN DE VISTAS FIJAS Y ANIMADAS PERO EL SISTEMA DE RECOGIDA DE LA PELÍCULAS ES CLARAMENTE DIFERENTE.

Fuente: *Films et Cinematographies Pathé*, 1904: 9.

contemplar el cinematógrafo Pathé en el teatro Romea, el cinematógrafo fotográfico de Charles Kalb en el Teatro Apolo y cuadros disolventes en el Teatro de la Zarzuela<sup>127</sup> que combinaba, pocos días después, con el Cinematógrafo Bernet<sup>128</sup>. Esta inicial competencia provocó la necesidad de los empresarios de diferenciarse en los productos que ofrecían. La novedad de la vista, la incorporación del color o la combinación con

diferentes sistemas de sonido son algunos de los primeros elementos diferenciadores, junto con las novedades que ofrecían los diferentes dispositivos. Por ejemplo, en 1896, en el cinematógrafo de Charles Kalb se ofrecía un cinematógrafo perfeccionado con escenas nuevas, “varias de ellas en colores<sup>129</sup>”. A finales de noviembre este cinematógrafo “reformado” anuncia su despedida de la ciudad<sup>130</sup> mientras aparecía un nuevo espectáculo en la calle Alcalá 4, llamado Mouvografo, que se anunciaba como “fotografías animadas en colores y combinadas con el grafófono<sup>131</sup>”, además de las exhibiciones de Rayo X.

El perfeccionamiento del invento y sus posibles mejoras frente a los competidores se mantuvieron, al menos, durante los cinco primeros años:

“Ante un espectáculo que no ha tenido igual todavía en las naciones europeas, se encantan niños y viejos, hombres y mujeres y no hay quien, después de haberlo presenciado una o varias veces no sienta deseos de

127. *La Época*, 30 de octubre de 1896.

128. *La Época*, 7 noviembre 1896.

129. *La Época*, 14 de noviembre de 1896, 3.

130. *La correspondencia de España*, 28 de noviembre de 1896, 1.

131. *El País*, 21 de diciembre de 1896, 4.

volver a verlo. (...) Todas las vistas del Panorama Universal son obra de un cinematógrafo perfeccionado hasta un punto que no puede comprender quien haya visto exhibiciones de uno de esos cinematógrafos que se pueden ver en Europa, sin luz en la sala, con temblores en las fotografías, con interrupciones de la visión, de la luz, de la fijeza. Es que esta obra maestra de la cinematografía que hace ganar miles de *dollars* [sic] al empresario del nuevo teatro, se debe a las lentas y precisas observaciones de Alva Edison que ha logrado esta vez sobrepujarse a si mismo y convertirse en digno emulo de la naturaleza<sup>132</sup>”.

Algunas de estas mejoras no sobrepasaron su presentación pero muestran el interés existente en estos primeros años por la innovación y la mejora de los aparatos de exhibición. Centrados en el aparato de los hermanos Lumière, por ser considerado el origen de la cinematografía, la competencia le obligaba a realizar una serie de cambios<sup>133</sup>:

Una de la primeras medidas fue reducir los precios a la mitad y trasladarse a un nuevo local, al tiempo que ofrecía novedades a diario:

Con el objeto de complacer al público madrileño, la casa del Cinematógrafo Lumière, ha decidido rebajar sus precios. Por consiguiente, la entrada costará 50 céntimos en vez de una peseta. (...) Todos los días se verificará cambio en las vistas que encierren las últimas actualidades cinematográficas<sup>134</sup>.

En el nuevo local permaneció sólo algunos días y en enero se anunciaba la presencia de un cinematógrafo Lumière en el Teatro de la Zarzuela<sup>135</sup> con vistas nuevas y aunque pudo tratarse de un segundo aparato de esta casa, la venta no se inició hasta unos meses después, por lo que en caso de ser aparatos distintos, pertenecerían a un mismo concesionario. En estas

---

132. «Desfile de la quincena. New York», *La Vanguardia* 12 de agosto de 1899, 4.

133. Hemos planteado estas estrategias comerciales para un mismo aparato, sin embargo, una vez que se inició la venta de los mismos, cualquiera podía acceder a ellos. En cualquier caso, el aumento exponencial de la oferta y de las estrategias comerciales que se pusieron en marcha creemos que hicieron extensibles estos cambios a buena parte del colectivo dedicado a la exhibición.

134. *El País*, 21 de diciembre de 1896, 4.

135. *La correspondencia de España*, 5 de enero de 1897, 3.

fechas los espectáculos dejan de anunciarse con el nombre del inventor o del empresario pasando a anuncios como, por ejemplo: “esta noche se verificará la apertura de un nuevo cinematógrafo en el salón establecido en la calle de Jacometrezo, número 62<sup>136</sup>”.

El aparato Lumière comenzó “una gira” que le lleva a irse de la ciudad para regresar meses después,

“Ayer tarde se inauguró en la Carrera de San Jerónimo, núm. 28, el «Cinematógrafo Lumière», que ya se exhibió durante la primavera última en aquella misma calle. Como entonces, el espectáculo es interesantísimo, tanto por la variedad de los cuadros como por la perfección del mecanismo. La concurrencia, que fue numerosa y distinguida, celebró mucho las vistas, entre las que son notables la *Salida de los Alabarderos de Palacio*, *Lanceros de la Reina al trote*, *Una carga de Coraceros* y *Baño improvisado*<sup>137</sup>”.

El motivo pudo estar tanto en las opciones de negocio que aparecen en otras localidades, como en la necesidad de adquirir o grabar nuevo material para su exhibición, como refleja la prensa:

“En su reciente excursión por el extranjero ha adquirido el director del Cinematógrafo Lumière nuevas e interesantes fotografías, todas las que se exhiben a diario en el nuevo local, Carrera de San Jerónimo, 7<sup>138</sup>”.

El Cinematógrafo se enfrentaba a cambios comerciales y ofertas de numerosas salas.

## ESTRATEGIAS COMERCIALES

Elementos relacionados con las películas, como el aumento de la duración de las cintas, se unieron a diferentes estrategias comerciales, muchas de ellas similares a las llevadas a cabo en las salas teatrales. La rebaja de los precios y los incentivos mediante regalos a los niños,

136. *La correspondencia de España*, 4 de enero de 1897, 2.

137. *La Época*, 2 de diciembre de 1896, 3.

138. El cambio en el número del local se puede deber a la necesidad de buscar un nuevo local de alquiler. *El liberal*, 6 de diciembre de 1896, 7.

el cambio de programa y los días de moda fueron las más frecuentes. Por otro lado, las estrategias llevadas a cabo por los empresarios afectaban de manera directa al trabajador que manejaba el aparato tanto, en el caso de las sesiones continuas por las horas de trabajo sin descanso accionando manualmente el proyector, como por la necesidad de adaptarse a las novedades de los nuevos aparatos.

Diferentes estrategias comerciales quedaron reflejados en la prensa, por ejemplo: en el Palacio de la Ilusión se realizaba una “gran rebaja de precios” y “los jueves, día de moda, en obsequio a los niños todos cuantos se presenten acompañados disfrutarán gratis de todos los espectáculos<sup>139</sup>”; en el Palacio de la Ilusión, en la Gran Vía de Madrid, también se establecieron los jueves, como día de moda que se hacía coincidir con el cambio de las películas y, además, para animar la asistencia se regalaba una cajita de dulces a los niños<sup>140</sup>; por su parte el Palacio de la Ilusión de Barcelona, en la calle Cortes 255, ofrecía una “gran rebaja de precios” para acudir a ver “películas de gran novedad” que incluían el estreno de una cinta “de gran espectáculo y 600 metros de largo” en un Cinematógrafo por transparencia único en Barcelona<sup>141</sup>.

Las tácticas comerciales llevadas a cabo estos años se pueden englobar en el reclamo mediante la película tanto por la exclusividad, novedad o contenido de la cinta, la rebaja de precios y los regalos.

### Las cintas.

Durante los primeros años, era frecuente la copia de los asuntos, de manera que si una casa comercializaba una cinta con éxito, ésta se multiplicaba en cintas similares realizadas por otras casas; el caso más emblemático en este sentido es la *Danza serpentina*<sup>142</sup>. Esta

---

139. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 10 de diciembre de 1901, 7.

140. *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1901, 2.

141. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 2 de enero de 1902, 7.

142. Mónica Barrientos recoge: *Annabelle, Serpentine dance* (1894, Kennedy, Dickson y Heine para Edison); *Serpentine dance* (1895, Dickson), *Serpentintänzerin* (Mile, Action; 1895, Skladanowski); *Danse serpentine* (1896, Méliès); *Danse serpentine I, II* (1897, 1899 Lumière); *Danse serpentine par Mme. Bob Walter* (1899, Gaumont); *Danse serpentine* (1900, Alice Guy). Mónica Barrientos Bueno, *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 341.



copia de los asuntos provocaba que el público viera escenas muy similares en diferentes salas y que los asuntos nuevos y diferentes se convirtieran en un motivo de atracción. Por otro lado, la copia física de las películas se convirtió en un problema. El proceso era relativamente sencillo y algunos de los aparatos, además de para proyectar, podían ser utilizados para obtener copias, lo que llevó a las empresas, como la Pathé o la de Robert William Paul, a establecer mecanismos de defensa anti-copia con diferentes marcas que probaran la autenticidad de la copia.

La falta de oferta de cintas y las características de los primeros aparatos, favoreció que algunos empresarios además de la exhibición, tomaran la iniciativa de la grabación de asuntos, lo cual se convirtió en un elemento diferenciador sobre el resto de las salas. Por ejemplo, en 1902, el Cinematógrafo Martí ofrecía “películas tomadas ex profeso para esta casa, de las fiestas de la coronación de S.M. el Rey D. Alfonso XIII (exclusivas y únicas)<sup>143</sup>”, en junio del mismo año, mientras el Cinematógrafo Napoleón exhibía películas sobre la coronación “tomadas por los mejores operadores de Europa (...) sobresaliendo todas ellas por su intachable perfección”, el Cinematógrafo Martí proyectaba películas de la misma temática pero “tomadas en Madrid durante las fiestas, por el operador de este Cinematógrafo; las primeras presentadas en Europa<sup>144</sup>”. Días más tarde el Cinematógrafo Napoleón incidía en que las “películas han sido tomadas por los más eminentes operadores de Europa y son la más alta expresión de perfección y belleza e irreprochable ejecución y grandiosidad del asunto<sup>145</sup>”, y el Cinematógrafo Martí resaltaba el hecho de que eran “películas exclusivas para este cinematógrafo, tomadas en Madrid por el operador del mismo; las primeras que se han proyectado en Europa y España y las únicas que existen en el mundo donde el espectador puede apreciar la simpática figura del joven monarca a caballo en la gran revista y en coche a la salida del Tedeum<sup>146</sup>”; por su parte el Palacio de la Ilusión de Barcelona, exhibía también una película de idéntico contenido, es decir del tema de actualidad, pero la proyectaba junto a otras sin entrar en cuestiones de las exclusivas<sup>147</sup>.

143. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1902, 7.

144. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 4 de junio de 1902, 8.

145. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 8 de junio de 1902, 7.

146. *Ibíd.*

147. *Ibíd.*



Esta doble actividad nos induce, además, a plantear la doble función de los operadores como operadores de cámara y de proyector, trabajando como asalariados.

La exclusividad de las películas fue dejando paso al concepto de estreno según se impuso el cambio semanal del programa, o al menos, de una parte del mismo y al tiempo que aumentaba la duración las cintas.

El mayor espectáculo del mundo es el Cinematógrafo Lumière. Se exhibe en la Puerta de la Paz. Sesiones cada 15 minutos, desde las cuatro de la tarde a doce de la noche. Entrada general, 10 céntimos; preferencia, 20. Todos los lunes, gran variación<sup>148</sup>.

A los estrenos se incorporaron la presentación de cintas coloreadas y la variedad o especialización del contenido. La compra de una cinta era una inversión importante y si era coloreada implicaba un aumento importante del precio. En el caso del catálogo de Pathé, del que hablamos en profundidad más adelante, suponía el aumento del ciento cincuenta por ciento sobre el precio de la misma película en blanco y negro. En cuanto al contenido de las películas, el éxito alcanzado por el espectáculo cinematográfico provocó la proliferación de espacios en los que se ofrecían exhibiciones por lo que, algunas de salas intentaron diferenciarse con una oferta de películas cultas y de buen tono<sup>149</sup>, como la sala Napoleón en Barcelona. El contenido de las cintas había variado en busca de escenas nuevas y, principalmente, se había dado paso a la ficción. José Comas Sola lo expresaba tempranamente, en 1899:

“Son muchos los espectáculos agradables e instructivos que puede reproducir el cinematógrafo, y por la misma razón da grima ver estas continuas escenas grotescas y fantásticas sin gracia alguna y estas exhibiciones de escenas salvajes, como son corridas de toros, luchas de fieras, etc., que transforman el cinematógrafo en un elemento más para fomentar el gusto a las frivolidades y desarrollar el germen de crueldad y

---

148. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 8 de julio de 1898, 7.

149. «Espectáculos», *La Vanguardia*. 30 de abril de 1902, 7.

salvajismo congénito [sic] en el corazón humano<sup>150</sup>”

Salas, como la comentada, se centraban en las cintas *de buen gusto* y otras lo hacían con colecciones como las denominadas *Vaticanas*; en contraste, había salas que programaban preferentemente, películas de magia y truco, porque divertían especialmente a los niños, o películas de actualidades. Un ejemplo de los anuncios queda recogido a continuación:

“En el cinematógrafo Martí, Rambla de Estudios 9 (Real Academia de Ciencias), se darán todos los jueves sesiones de moda, de cinco a ocho dedicadas a los niños. Gran programa de cuadros humorísticos y películas de espectáculo; la de gran éxito el *Gabinete de Satanás* en colores<sup>151</sup>”

La fuerte competencia entre establecimientos, finalmente llevó a los empresarios a construir y mejorar las propias salas para diferenciarse tanto por las comodidades que ofrecían como por el estilo y la decoración.

### **Reducción del precio de las entradas.**

Aunque las películas se fueron convirtiendo en el elemento principal con el que atraer espectadores, no fue el único. Superada la novedad, durante la cual el precio de acceso a la sala es de aproximadamente, sin coma una peseta, la bajada de precios fue generalizada, pasando a costar hasta diez céntimos la entrada general. Para los años inmediatamente posteriores a la presentación en sociedad, Canovas Belchí, al igual que Letamendi, plantean que las primeras exhibiciones se mostraron ante un público selecto y en espacios acondicionados “expresamente” para el espectáculo. Gubern, Minguet o Musser, plantean una correspondencia directa entre la implantación del espectáculo, y por tanto el aumento de la competencia, y la reducción progresiva de los precios que favorecieron la incorporación al espectáculo de las clases sociales más humildes y, paralelamente, el alejamiento de las clases más pudientes las cuales sólo regresaron cuando se establecieron nuevos locales o espacios diferenciados<sup>152</sup>.

150. José Comas Solá, «Progresos y aplicaciones del cinematógrafo», *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1899: 4.

151. «Notas locales», *La Vanguardia*, 29 de marzo de 1900.

152. Román Gubern (coor), *Un siglo de cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000).

Algunas salas pasaron a ofrecer la posibilidad de adquirir abonos como en las salas teatrales, o se ofrecía la entrada gratis de los niños que acudían acompañados. Se estableció también, en pocos casos, la sesión continua que permitía a los espectadores entrar con el espectáculo iniciado y quedarse al siguiente pase, por ejemplo, así sucedía en el Palacio de la Ilusión de Barcelona, que en 1902 funcionaba con sesiones continuas de 4 a 7 media tarde y de 9 a 11 noche y los domingos, en los que la sesión comienza a las 3, si el espectador entraba con la sesión empezada podía quedarse a la siguiente<sup>153</sup>.

Finalmente, los días de moda se hacían regalos a los niños y se incluían espectáculos o atracciones no cinematográficas que aumentaban el atractivo de la asistencia al local como podían ser fuegos artificiales, bandas de música e incluso carruseles.

## **ESPECTÁCULOS CON PROYECCIÓN CINEMATOGRÁFICA**

Las salas o los espacios en los que se realizaban las exhibiciones eran variados: desde barracas de feria a grandes teatros, pasando por locales de todo tipo: cafés, salas de exposiciones, locales municipales etc. Eran espacios que, en general, habían sido utilizados previamente por espectáculos pre-cinematográficos. Musser considera que estos espectáculos convivieron en las salas durante los diez primeros años del cine aproximadamente, por lo que “la historia de la pantalla considera la proyección de imágenes en movimiento como continuación y transformación de la tradición de la linterna mágica en la que los “exhibidores” exponían imágenes sobre un lienzo acompañadas de voces, música y efectos de sonido<sup>154</sup>”. Entre los motivos para la convivencia de espectáculos ópticos y teatrales en un mismo local, se puede pensar en cuestiones económicas como las planteadas por el mismo autor que afirma que, las películas eran muy caras para algunos exhibidores y combinando varios espectáculos los exhibidores “podían ocupar toda la tarde y al mismo tiempo presentar

---

153. «Espectáculos». *La Vanguardia*. 6 de abril de 1902, 8.

154. Charles Musser, *Before the Nickelodeon, Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Los Angeles: University of California Press, 1991), 9.

el atractivo entretenimiento de las películas a un coste mucho menor<sup>155</sup>”. A este motivo podemos añadir la propia dinámica del sector de los espectáculos, los cuales, como hemos visto en el capítulo anterior, tenían por costumbre incluir diferentes números breves y el cinematógrafo se ajustaba perfectamente a este modelo. La combinación de espectáculos también se podría explicar por el desarrollo de la exhibición cinematográfica en sí misma. Las primeras sesiones ofrecían varias vistas, unas 10 películas, y entre película y película, había que esperar un tiempo para que el operador cambiara el rollo. La película proyectada, en los primeros modelos, caía a un cesto según se iba proyectando; una vez finalizado un rollo el operador debía hilvanar en la maquina la nueva película —en los que con las prisas la película se podía colocar mal y proyectar la película al revés— y reanudar la proyección en una sala prácticamente a oscuras con el público impacientándose. Para amenizar la espera se introdujeron diferentes entretenimientos, desde músicas procedentes aparatos como gramófonos y fonógrafos pasando por actuaciones de variedades o la proyección vistas fijas y cuadros disolventes con linternas mágicas. En pocos años las principales mejoras fueron encaminadas, precisamente, a reducir esta espera e incluso eliminarla.

Lo más natural [es] que la exposición cinematográfica alterne con la fija por ser esta combinación la que más armoniza con la belleza de tal espectáculo y que más contribuye a sostener la atención sin fatigar ni impacientar el espectador en casos de accidentes imprevistos<sup>156</sup>.

Las proyecciones cinematográficas se introdujeron en la oferta de los espectáculos de estos años principalmente bajo tres modalidades: unidas a los espectáculos ópticos pre-cinematográficos, como parte o complemento de espectáculos teatrales y de variedades y, finalmente, como espectáculo cuyo contenido principal era eminentemente cinematográfico.

---

155. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 123-4.

156. Francisco Jordi y Martí, *Foto-Cinemo-Grabador*, 86.

## Combinación de espectáculos ópticos pre-cinematográficos y cinematográficos

Se trataba de la combinación más natural. De la misma manera que las vistas fijas se combinaban con los cuadros disolventes, se añadió la proyección cinematográfica. Fruto de la necesidad de novedad los anuncios al respecto no siempre reflejaban claramente, el tipo de espectáculos que se iba a presenciar: por ejemplo, la empresa de los Jardines del Buen Retiro contrató a la Sociedad franco-española que ofrecía *Visiones artísticas* en combinación con el cinematógrafo mágico<sup>157</sup>, es decir, según parece una combinación de imagen fija y cinematógrafo aunque no es posible identificar el contenido concreto del espectáculo.

Por otro lado, es frecuente el uso de ambos dispositivos de manera simultánea. Dos ejemplos de este tipo de espectáculo los encontramos en 1900, es decir, superada la primera fase de novedad; en ambos se incluyen también números de variedades. En el *Gran Salón Fantástico* establecido en la planta baja de la Exposición del *Diario Mercantil*, se anunciaba un espectáculo dirigido por el famoso Partagás acompañado de

“Cinematógrafo: Variadas películas en negro y en colores.—Linterna mágica, proyecciones fijas y disolventes.- La simpática y aplaudida Miss Mary.—«*La papillome Luminense*»<sup>158</sup>”,

y en el Cinematógrafo Clavé de la Rambla de Cataluña

“Hoy domingo, entre tantas la preciosa y sin rival película iluminada, «Los milagros de Abraham», 12 vistas fijas de la exposición de París, también iluminadas, intermedios de prestidigitación por el aplaudido A. Pastor, finalizando con la vista panorámica de la exposición de París, con las aceras movibles, película de 600 metros —Abierto 4 tarde a 11 noche.— Entrada general, 15 céntimos.—Preferencia, 25 céntimos<sup>159</sup>”.

157. *El Imparcial*, 10 de mayo de 1899, 3

158. «Espectáculos», *La Vanguardia*, 19 de diciembre de 1900, 8. El mismo anuncio de Partagás se publica el 24 de diciembre de 1900.

159. «Espectáculos», *La Vanguardia*. 12 de agosto de 1900, 8.

En otros casos la combinación se realizaba exclusivamente con imágenes fijas lo cual tenía, según Musser<sup>160</sup>, un doble efecto: además de reducir la espera, la audiencia, que estaba acostumbrada a la proyección de imágenes fotográficas estáticas y de imágenes en movimiento no-fotográficas, quedaba mucho más sorprendida ante la comparación de las primitivas imágenes con las cinematográficas, que al fin y al cabo eran imágenes fotográficas en movimiento a tamaño real. Se conseguía aumentar el grado de verosimilitud y la espectacularidad del invento en unos años en los que la cinematografía era una novedad. El uso de dos aparatos de proyección parece habitual, Musser lo afirma así en el caso norteamericano y así se desprende igualmente de los catálogos de la época, al menos tanto en el de Paul como en el de Pathé Frères que veremos próximamente, y puntualmente se refleja en la prensa nacional, por ejemplo en el caso del establecimiento Napoleón cuyo anuncio publicado en prensa en 1897, ejemplifica y corrobora este dato:

“Los señores Napoleón han adquirido un Nuevo Cinematógrafo que está llamando la atención en las principales capitales de Europa y en el cual se proyectan películas de magia. La duración de las vistas es cinco veces mayor que las usadas hasta el día.

Desde la presente veremos funcionarán los dos aparatos en combinación y además en los intermedios de las películas, para descansar la vista del espectador, se darán proyecciones fijas representando los más importantes monumentos y edificios públicos del mundo , como son Monserrat, Lourdes, Loyola, Londres, París, etc.<sup>161</sup>”.

### **Combinación con espectáculos teatrales.**

Emeterio Diez mantiene que los empresarios especializados en el llamado teatro por horas, fueron los que programaron en las salas espectáculos combinaciones de teatro, cine y variedades.

La introducción del cinematógrafo en los espectáculos teatrales se realizó desde varios

160. Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, 63-64.

161. «Noticias de espectáculos», *La Vanguardia*, 15 de noviembre de 1897, 3.



frentes: en primer lugar, como complemento de los espectáculos teatrales y en segundo lugar, incorporado al propio espectáculo como un elemento de la puesta en escena.

### ***El cinematógrafo como complemento del espectáculo teatral.***

En este apartado estarían englobados aquellos espectáculos descendientes del género chico y las variedades. Introducidos principalmente en los intermedios o descansos que había entre los números, de manera similar a la utilización que se hizo en los teatros de los gramófonos y fonógrafos sirviendo, al mismo tiempo, como reclamo para el público. Algunas salas, sin embargo, se dedicaron de forma cada vez más exclusiva a la proyección de cine, por ejemplo, del Circo Parish se dijo:

“La zarzuela grande, que empezó con buen éxito en Parish, ha perdido todo prestigio, habiendo tenido que recurrir la empresa al Cinematógrafo, espectáculo explotado ya anteriormente por la compañía acrobática<sup>162</sup>”.

Díez aduce como causa la posibilidad de dar mayor número de sesiones<sup>163</sup> y por tanto de aumentar los beneficios ya que “es mucho más barato comprar un proyector y alquilar películas que mantener una compañía<sup>164</sup>”, sin embargo, en las exhibiciones que se ofrecían en salas teatrales, especialmente en las dedicadas a las variedades, se equiparaba el cinematógrafo a cualquier otro tipo de espectáculo o compañía teatral, en el sentido de que se trataba de individuos que hacían giras para presentar su espectáculo y eran contratados por un tiempo concreto en las diferentes salas. A los ejemplos vistos, como los datados por Jon Letamendi con respecto al cronofotógrafo, se pueden sumar los múltiples comentarios aparecidos en la prensa en los que se anunciaba que un aparato determinado iba a realizar una serie de sesiones antes de partir hacia otro destino. Por ejemplo,

“Siendo esta Empresa la única que monopoliza en España *Las vaticanas*, y

---

162. *El álbum ibero americano*, 30 de noviembre de 1898, 11.

163. En los primeros pases se establecen tres sesiones en horarios de mañana, tarde y noche: de diez a doce de la mañana, de 3 a 8 de la tarde (se modifica y en los meses de verano las sesiones comienzan más tarde). *La Unión Católica*, 2 de Julio de 1896, 3.

164. Emeterio Díez Puertas, «Del teatro al cine mudo,» en *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 325-6.

teniendo que llevarlas a Santander y Bilbao, avisa al público que en breve se suspenderán estas exhibiciones<sup>165</sup>”.

Concretamente la empresa del Teatro Romea “contrata un cinematógrafo<sup>166</sup>”, el Cinematógrafo Pathé<sup>167</sup>, que se ofrecía sin aumentar el precio de los espectáculos que había habitualmente. Otro ejemplo lo encontramos en el circo Parish: después de las sesiones de Animatógrafo se exhibió el cinematógrafo Wargraph con vistas taurinas grabadas en Méjico<sup>168</sup>, que la prensa recogió como “el más perfeccionado que se ha visto en España<sup>169</sup>”. El espectáculo se componía de catorce vistas que se exhibían junto a otros espectáculos de estilo circense como acróbatas<sup>170</sup>. Una vez que estos números dejaron el teatro y se cambió el espectáculo, el cinematógrafo se mantuvo para proyectar películas en los intermedios de la opera española *María del Carmen*<sup>171</sup> (sic), donde se presentaron algunas de las vistas de éxito junto a otras nuevas de carácter cómico; en los anuncios se decía que el propietario de este cinematógrafo estaba en Madrid de paso hacia Rusia “por lo que sólo puede estar el espectáculo en este teatro diez noches<sup>172</sup>”.

Finalmente hay teatros que alternaban las temporadas de teatro y cinematógrafo, práctica que se convirtió en una de las más habituales:

“Ayer se Inauguró en aquel bonito teatro de verano un cinematógrafo con colores, que es la última palabra en esta clase de aparatos. Está adquirido recientemente en París, donde ha hecho furor y se exhibirá en El Dorado hasta que empiece allí la temporada de zarzuela chica<sup>173</sup>”.

Finalmente, encontramos dos situaciones más de combinación de espectáculos en

---

165. *El Heraldo de Madrid*, 29 de julio de 1903.

166. *La Época*, 27 de octubre de 1896.

167. *La Época*, 28 de octubre de 1896 y *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 29 de octubre de 1896, 3.

168. *El Imparcial*, 30 de agosto de 1898, 3.

169. *La Época*, 1 de septiembre de 1898, 3.

170. Algunos números gustan tanto que se dice que se repiten dentro de la misma sesión, *La Época*, 23 de agosto de 1898, 3.

171. *La época*, 20 de noviembre de 1898, 3.

172. *El correo militar*, 22 de noviembre de 1898, 3.

173. *El Heraldo de Madrid*, 26 de mayo de 1902, 3.

un mismo local: el primero con el diorama, espectáculo visual basado en la creación de efectos de luz, del que hemos hablado anteriormente. El *Diorama animado*<sup>174</sup> que según los anuncios recogidos en la prensa, ofrecía sesiones combinadas de Diorama y Cinematógrafo. La primera referencia que encontramos es el cinco de septiembre de 1902<sup>175</sup>, en un breve anuncio del periódico *La Vanguardia*, en el que aparecía como novedad un Diorama animado; seis días más tarde se anunciaba en otro brevísimo anuncio<sup>176</sup> un *Diorama animado* con el mecanismo perfeccionado. Con una diferencia de menos de una semana se inauguraron dos dioramas en Barcelona, uno en el Círculo Artístico que exhibió el cuadro *Boria Avall* del pintor Galofre Oller<sup>177</sup>, inaugurado el 27 de septiembre de 1902<sup>178</sup> y el segundo, el *Diorama animado*<sup>179</sup> (calle del Buensuceso, 3) inaugurado el 23 de septiembre en las fiestas de la Merced. Es este segundo diorama el que llama nuestra atención: se exhibe en un local de estilo modernista en el que se muestran “cuadros corpóreos perspectivos<sup>180</sup>” del pintor escenógrafo Salvador Alama. El espectáculo consistía en “la exhibición escenográficamente presentada, de varios cuadros pintorescos, animados por figuras que mecánicamente se mueven y maniobran por el escenario<sup>181</sup>”. Los asuntos de los cuadros eran: *Un desfile de tropas boers en el Transval*, *La vista de un puerto en día de mar alborotada*, *Un buque en el fondo del mar* y *Una corrida de toros*. El 22 de diciembre de 1902, se anunció: “desde hoy el Diorama animado funcionará juntamente con un magnífico y perfeccionado cinematógrafo al objeto de dar más variedad al espectáculo que está explotando esta empresa<sup>182</sup>”. El espectáculo pasó a anunciarse primero como *Diorama animado* y *Novísimo cinematógrafo*, poco después *Diorama animado* y *Cinematógrafo*, mas tarde pasa a *Diorama animado* y *Gran cinematógrafo* para finalmente desaparecer la referencia al diorama. No hemos localizado ninguna referencia de la utilización del cinematógrafo para crear el efecto diorámico. Otro

---

174. *La Dinastía*, 2 de abril de 1903, 3.

175. *La Vanguardia*, 5 de septiembre de 1902, 2.

176. *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1902, 2.

177. *La Vanguardia*, 19 de septiembre de 1902, 3.

178. *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1902, 4.

179. *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 1902, 2.

180. *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 1902, 2.

181. *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1902, 4.

182. *La Vanguardia*, 22 de diciembre de 1902, 4.

ejemplo de una combinación similar era el espectáculo Electro-Cinemático, instalado en la calle de Caspe, junto al Tívoli, en Barcelona: “La sala de espectáculos representa una gruta, abriéndose en el fondo el escenario, en el cual se darán, precedidas de proyecciones cinematográficas, representaciones de un melodrama mímico-bailable y fantástico, en un acto y diez cuadros. El aspecto del local resulta muy pintoresco<sup>183</sup>”.

### ***El cinematógrafo como parte integrante del espectáculo teatral.***

En menor medida se dieron casos en los que cine y teatro trataron de ser fusionados utilizando para ello la proyección cinematográfica como un elemento más de la puesta en escena teatral, o bien como recurso dramático. La primera referencia que hemos localizado en este sentido procede de la Exposición de París de 1900; la prensa se hizo eco de la preparación de una exhibición organizada por el señor Gailhard, director de la Opera de París, que pretendía organizar una serie de escenarios en los “que comprenderán todos los elementos del material de teatro, la última palabra de la maquinaria escénica, de las decoraciones, luces y trajes y accesorios<sup>184</sup>” para lo cual quería sustituir a los actores por el cinematógrafo y el fonógrafo “estos escenarios estarán animados como los de verdad, se representarán en ellos verdaderas obras dramáticas, con acción y con música. Pero en vez de actores de carne y hueso, tendremos la ilusión de su presencia, gracias a un cinematógrafo, el más perfecto que existe; en vez de cantantes verdaderos un fonógrafo nos hará oír la voz de los más celebres cantantes<sup>185</sup>”.

Un caso diferente es el llevado a cabo por Leopoldo Fregoli en el Teatro Moderno en 1901, donde después de su actuación había una exhibición de cinematógrafo al que llama *Fregoligraph*, relacionado directamente con el espectáculo de Fregoli: “Este es un original cinematógrafo cuyas cintas han sido impresionadas con pasajes de la vida de Fregoli, siendo el más curioso de éstos el llamado *Fregoli entre bastidores* porque en él puede verse el medio empleado por el artista para realizar sus vertiginosas transformaciones y cambios de personajes<sup>186</sup>”, es decir, muestra elementos relacionados con el espectáculo en el que

183. «Noticias de espectáculos», *La Vanguardia* 12 de noviembre de 1904, 3.

184. *El Globo*, 9 de diciembre de 1899, 2.

185. *Ibíd.*

186. *El Día*, 11 de junio de 1901, 1.

queda integrado<sup>187</sup>.

Finalmente, el cinematógrafo es utilizado como un recurso dramático en la obra *Mi amigo del alma* de Torres y Crouselles, estrenada en el teatro Eslava de Madrid, en 1905. El cinematógrafo se convirtió en el medio por el cual un esposo se entera de la infidelidad de su cónyuge:

“el descubrimiento de estas infidelidades por un procedimiento, hasta ahora nuevo en la escena española, que es el de asistir el zapatero con su saladísimo aprendiz (Loreto Prado) a una sesión de cinematógrafo, donde, al presentar una vista de San Sebastián aparecen los infames bañándose juntos, constituye toda la trama de la obra.

Este recreo escénico del cinematógrafo, que obliga a bajar al público y ocupar las primeras filas de butacas a Loreto Prado y a Chicote para presenciar la sesión, dando lugar a escenas muy movidas, fue por completo del agrado del público, reconociendo su buen gusto y originalidad<sup>188</sup>”.

Pese al éxito de la obra, la crítica se centró en la afirmación de que este recurso había sido utilizado previamente en Francia:

“Lo malo es que tal novedad no puede atribuirse al ingenio de los autores del libro, señores Crouselles y Torres, porque, según afirman personas bien informadas, el recurso de emplear el cinematógrafo para descubrir infidelidades amorosas se le ha ocurrido ya a un autor francés, que en esta ocasión ha sido fusilado, y como el resto de la obra se ve a las duras que no son mas que escenas postizas para llegar hasta lo de la cinta, claro está que hay que poner muy poco o casi nada en el haber de los Sres.

---

187. En 1917, el ventríloco Francisco Sanz Valdoví llevó a cabo una serie de películas similares a estas, en las que muestra el mecanismo de sus muñecos autómatas y que llamó *Sanz y el secreto de su arte* (1918, Maximiliano Thous). Ignacio Lahoz, «Sanz y el secreto de su arte,» *Imágenes rescatas 2* (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1999). Accesible en red: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Folleto%20Sanz%20Completo.pdf>

188. *El Heraldo de Madrid*, 17 de noviembre de 1905, 1. El pintor escenógrafo es el Sr. Gari “que reprodujo la portada del teatro Eslava”

Crouselles y Torres<sup>189</sup>”.

La película de ficción a la que se hace referencia, es atribuida a Antonio Escobar<sup>190</sup>.

### **Espectáculos principalmente cinematográficos**

En estos comienzos, las características principales de los espectáculo cinematográficos eran: su carácter temporal, inicialmente asociado a feriantes ambulantes y la ausencia de un espacio propio en el que llevarse a cabo. De los más de treinta locales de Barcelona que llevaron a cabo proyecciones cinematográficas, identificados por Palmira González durante los primeros cuatro años del cinematógrafo, “la mitad de ellos, aproximadamente, estaban dedicados a otras actividades y ofrecían proyecciones de películas ocasionalmente, durante temporadas más o menos largas, casi siempre alternando con otros espectáculos<sup>191</sup>”. Según el espectáculo se fue asentando las salas se especializan, lo cual, junto con el aumento de la duración de las cintas y por tanto, del espectáculo favoreció las sesiones cinematográficas en las cuales, en los intermedios necesarios para el cambio de bobina o bien como fin de fiesta, se incorporaron números de variedades.

## **4. LOS OPERADORES**

El desarrollo tecnológico de España de finales del siglo XIX condicionó, en palabras de Letamendi, una dependencia tecnológica total en materia cinematográfica que obligó a los pioneros a subordinarse a las condiciones de las empresas francesas y, en menor medida, británicas<sup>192</sup>. Así, el inicio de las proyecciones cinematográficas en nuestro país se produjo de la mano, principalmente, de extranjeros enviados por los fabricantes de los aparatos. Se trataba de profesionales que desempeñaban el conjunto de trabajos necesarios en el proceso cinematográfico, desde la grabación de imágenes hasta su exhibición. Para

---

189. *Ibíd.*

190. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 114.

191. Palmira González López, «El cine mudo en Barcelona», en *Cuadernos de la Academia*, nº1. (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas, octubre 1997).

192. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 357.



Charles Musser, fue muy común que los proyccionistas fueran también operadores, bien compatibilizando ambas funciones o en diferentes momentos de su vida profesional<sup>193</sup>, mientras que Barry Salt denomina a estos primeros trabajadores como operadores/proyccionistas en un claro reconocimiento de sus funciones. No podemos olvidar que un buen número de las cámaras que se comercializaban inicialmente eran también proyectores lo cual facilitaba esta fusión de tareas. Fructuós Gelabert, considerado por Carlos Fernández Cuenca el padre del cine español, fue el personaje de nuestro país capaz de llevar a cabo todo el proceso cinematográfico con especial brillantez. Operador desde primera hora<sup>194</sup> con una cámara construida por él mismo, exhibió películas en su barraca y fue considerado autor de la primera cinta argumental, *Riña en un café* (1897). Entre sus actividades, además del rodaje de películas como director, se incluyó el trabajo de laboratorio, la instalación de equipos de proyección, la elaboración de argumentos y la distribución de películas a otros exhibidores, incluso en el extranjero. García Fernández hace extensible esta multiplicidad de funciones a muchos otros pioneros, especialmente a los que provienen del mundo de la fotografía.

El objetivo de estos enviados y pioneros era mostrar sus productos y atraer al mayor número posible de público intrigado por la novedad del invento. Las vistas que recogen se basan en la tradición o moda de las vistas exóticas, es decir, buscaban el tipismo de España “que en el extranjero veían como un país subdesarrollado y exótico, de charanga y pandereta con “cármenes”, toreros, flamencos y mucho tipismo<sup>195</sup>” y los monumentos de las principales ciudades.

La prensa muestra la relación de estos primeros pioneros con la casa de la que procedían: sobre el cinematógrafo, instalado en los bajos del establecimiento fotográfico de Emilio Fernández *Napoleón*, se reflejó que se trataba del “representante de la casa Lumière, dueño del Cinematógrafo que se haya instalado en los bajos de la fotografía de don Emilio

---

193. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 181.

194. Agosto de 1897 con Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants y Salida de los trabajadores de la fábrica La España Industrial. Palmira González López, *El cine mudo en Barcelona*.

195. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 50.

Fernández (Napoleón)<sup>196</sup>” e igualmente se habla de “los hermanos Lumière, dueños del Cinematógrafo de su nombre, instalado en los bajos de la fotografía de Napoleón<sup>197</sup>”; a estos trabajadores también se les denomina comisionados en otras noticias:

“Han regresado a esta capital los comisionados que la Sociedad Óptica de París envió a España para tomar vistas de las procesiones de la Semana Santa en Sevilla y de la corrida de toros celebrada en Madrid el miércoles último, reproduciéndolas por un nuevo procedimiento cinematográfico, que permite que las escenas fotografiadas se prolonguen por espacio de veinte minutos.

(...)

Las vistas tomadas en Madrid, además de la corrida de toros, son la Puerta de Alcalá a la vuelta de los coches del Retiro, la parada en Palacio y la puerta de la iglesia de San José a la salida de Misa; todas ellas con resultado satisfactorio, habiendo sido las fotografías fijadas y reveladas en los talleres de París<sup>198</sup>”.

La exhibición de cintas era, como hemos comentado, el primer modelo de negocio que se estableció en torno a la cinematografía de la mano de estos primeros constructores de aparatos, que a su vez se transformaron en distribuidores de material rodado y equipamiento en general, siguiendo la rutina establecida por algunos de estos establecimientos con el suministro de equipos de fotografía. De hecho, el término Cinematografía se destinó a la labor de la proyección: “este moderno ramo de la fotografía es muy interesante por constituir con el nombre genérico de Cinematógrafo un espectáculo agradable y una industria lucrativa<sup>199</sup>”. En los manuales de la época consultados no hemos encontrado, prácticamente, referencias al trabajo de tomavistas y, cuando éstas existen, como en el manual de Francisco Jordi y Matí de 1902, remiten directamente al trabajo que pudiera llevar a cabo un fotógrafo: “los negativos para la proyección animada sabidas las generalidades

196. *La Dinastía*, 19 de enero de 1897, 2.

197. *La Dinastía*, 2 de abril de 1897, 2.

198. “Nuevo cinematógrafo”, *La época*, 2 de mayo de 1897, 3.

199. Francisco Jordi y Martí, *Foto-Cinemo-Grabador*, 80.

conducentes a la obtención de un cliché fotográfico no ofrecen gran dificultad puesto que su desarrollo sigue los mismos tramites que aquél<sup>200</sup>”. En realidad, la mayor parte de los manuales ni tan siquiera recogen referencias a la cámara: el texto *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía*<sup>201</sup> apenas le dedica cinco páginas y de igual manera, las dos ediciones de *Manual práctico del operador cinematográfico moderno*<sup>202</sup> e incluso el *Manuel de Cinématographie* de la empresa Pathé Frères<sup>203</sup>.

La venta de los aparatos posibilitó que este proceso se realizara también por personal autóctono que adquirió los equipos o los construyó. Como hemos visto en el capítulo anterior, la procedencia profesional de estos pioneros les vincula con los espectáculos precinematográficos basados en la imagen, con el teatro, la fotografía, los establecimientos fotográficos y los locales dedicados al fonógrafo, principalmente. La rápida expansión del espectáculo y los beneficios iniciales que reportaba, facilitaron que el espectáculo se asentara y fueran los empresarios quienes adquirieran el aparato, que pasó a ser manejado por personal asalariado, en paralelo al trabajo que desarrollaban personajes autónomos itinerantes.

Una vez que se inició la venta de los aparatos se dieron varias situaciones para los operadores que habían adquirido un equipo propio: por un lado, podían ser contratados por algún empresario teatral o de variedades, por otro, podían explotar por sí mismos el espectáculo alquilando para ello el espacio en el que llevar a cabo la exhibición, y finalmente, se desplazaban por ferias y similares junto con el establecimiento en el que exhibían las películas, es decir, con la barraca e incluso al aire libre. Al mismo tiempo, podían llevar a cabo rodajes ocasionales por cuenta del exhibidor que les contrataba o por su cuenta, como una manera de atraer al público de la localidad. Por ejemplo, Joseph Eugène Beaugrand

---

200. *Ibíd.*

201. W. Biggs, *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía* (Barcelona: Araluce, 1911).

202. W. W. Parker, *Manual práctico del operador cinematográfico moderno. Manejo de los aparatos, averías y remedios. Legislación* (Barcelona: Galve, 1913-4 (aprox)) y Adr. Funk and W. W. Parker, *Cinematógrafo mudo y sonoro. Manual práctico del operador* (Barcelona: Ossó, 1932).

203. *Manuel de Cinématographie* (París: Compagnie Generale de Phonographes Cinématographes et Appareils de Précision, 1907).

rodó, por encargo del empresario del Río, con un aparato llamado Mouvógrafo una serie:

“de vistas animatográficas que tienen sobre las ya conocidas en Madrid la ventaja de que la del colorido a las fotografías y del fonógrafo en las proyecciones que permiten o requieren acompañamiento musical las da un relieve que produce la ilusión completa de la realidad. El propietario del Mouvógrafo, que es el nombre que lleva este cinematógrafo perfeccionado, ha logrado a costa de sacrificios obviar el inconveniente de que fueran extranjeros todos los asuntos que se ofrecían a la vista del espectador, trayendo a Madrid a Mr. Beaugran, constructor de los aparatos, con operarios prácticos que han preparado cuadros nacionales<sup>204</sup>”

otro caso similar, es el de las grabaciones llevadas a cabo por Eugène Lix para el Teatro de la Princesa de Valencia<sup>205</sup>.

En definitiva, el inicio de la venta de aparatos permitió que se dieran los primeros pasos de nuestra cinematografía hacia el establecimiento de una industria. De estos primeros operadores queda poco rastro ya que, tal como afirma Letamendi<sup>206</sup>, el método de atracción del público se realizaba a través del prestigio del constructor de aparato, del inventor, y no del propio proyccionista, personaje principalmente nómada en los inicios. En los últimos años se ha localizado el nombre de muchos de estos individuos cuya “sola cita ocuparía varias páginas, pero de los que realmente sabemos poco más de dos o tres datos sobre su actividad o filiación profesional<sup>207</sup>”, sin embargo, queda pendiente reunir, en este sentido, los trabajos realizados a nivel local y regional.

La complejidad creciente de las cintas junto con el perfeccionamiento técnico de los aparatos, provocó la división del trabajo del operador dando lugar a dos profesionales diferentes y fundamentales: el operador de cámara y el operador de cabina o proyccionista. A los

204. El Imparcial, 31 de octubre de 1896, 3.

205. Palmira González López, *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones* (Madrid: E-excellence, 2005).

206. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 46.

207. Joaquín Canovas Belchi, *Introducción del cine en España*, 23.

operadores de cabina se les pidió, progresivamente, mayor profesionalización convirtiéndose en un especialista al que con los años se exigirá un examen de destrezas. El operador de cámara mantuvo la dependencia con las casas fabricantes que son las que ofrecían la posibilidad de llevar a cabo rodajes por encargo o bien a petición de los exhibicionistas, es decir los exhibicionistas corren con los gastos pero, el personal especializado, el equipo y el laboratorio permanecieron en manos de la empresa constructora.

## **LA FIGURA DEL OPERADOR: DE DIAMANTES A PIEDRAS MENOS PRECIOSAS.**

En las salas teatrales la asistencia a las funciones populares se realizaba:

“en unos teatros donde nunca se apagan las luces, se bebe agua, (el Apolo tiene un servicio de aguadores), [y] se come de todo. Pese a las prohibiciones, se fuma mucho, señores y señoras conservan su sombrero, se lee la prensa en los descansos, se apostrofa a los actores (...), se grita (...), sin hablar de todas las prácticas amorosas que forman parte íntegra de la sociabilidad teatral.

Todos los éxitos son “apoteósicos” y las obras que se van “al foso” lo hacen “estrepitosamente”, los estrenos dan lugar a intensas batallas con “jaranas”, “pateos”, “marimorenas”, y el público se siente con el absoluto derecho a “bisar” un cantable tantas veces como se le antoje (...). Todo invita a imaginar un ambiente de ruidos intensos y variados, muy nefasto para el arte dramático y para los actores, pero que configura una participación intensa del público, muy elemental y degradada si se quiere, que metaforiza, sin embargo, la voluntad de una comunidad espectadora de intervenir en el acto cultural, de ser actor de su cultura y dueño de su recepción<sup>208</sup>”.

El operador, como responsable último del espectáculo que transcurre ante los espectadores, recibía el mismo trato que los actores teatrales y de variedades en lo que respecta a las

---

208. Serge Salaün, Sociabilidad en el teatro, 133.

muestras del público a la hora de mostrar su disgusto (con pateos y silbidos) o agrado (pidiendo que el operador haga un *bis*). Por ejemplo, en el Circo Parish, donde se combinaban espectáculos circenses, de variedades y cinematógrafo, las reacciones ante las diferentes partes del espectáculo se mimetizan. Así, en 1898, ante las vistas nuevas mostradas con el Wargraph, se dijo que “fueron muy celebradas por la concurrencia, y algunas de las cuales hubo que repetir<sup>209</sup>”. Este comportamiento del público se daba también en caso de disgusto o disconformidad, por ejemplo, ante otra representación de este mismo año se comenta en la prensa: “La linterna bastante mala, y con tanta distorsión, que las figuras que no están en el centro aparecen completamente desdibujadas (...) los respetables golfos silbaban todos los cuadros para que los cambiaran<sup>210</sup>”. En el extremo de las muestras del público hacia el operador y el proyector, encontramos una breve noticia de 1903, año en el que el cinematógrafo es más conocido y la fase de la novedad está tocando a su fin. El espectador en muchos casos, había comparado diferentes aparatos y contenidos, si no personalmente, sí reflejados con amplitud en la prensa, de manera que cuando en las fiestas de Málaga se proyectó *El Cinematógrafo popular*, “resultó ser tan deficiente, que el público se creyó en el caso de apedrear el aparato<sup>211</sup>”; en el periódico se recogió la misma noticia sobre el grado de tensión alcanzado “tan grandes fueron sus deficiencias, que el público la emprendió a pedradas con el cinematógrafo. Intervinieron los guardias municipales y civiles, costándoles gran trabajo dominar el tumulto<sup>212</sup>”. La situación laboral y el estatus del operador había cambiado extraordinariamente fruto de la expansión alcanzada por el medio. En pocos años se había pasado de operadores recibidos por la realeza y premiados por su trabajo con alfileres de diamantes, a operadores sometidos a jornadas muy extensas que podían convertirse en el blanco de las iras de los espectadores.

El recurso del *pateo* se mantuvo durante prácticamente todo el período silente y en 1919 se afirmaba “las impaciencias del público por cualquier incidente corren parejas con la rapidez que el mismo público pone en sus pies para manifestar el desagrado<sup>213</sup>” y una década más

209. *La Época*, 23 de agosto de 1898, 3.

210. *El Heraldo de Madrid*, 15 de junio de 1899, 4.

211. *La Época*, 20 de agosto de 1903, 4.

212. *El Liberal*, 20 de agosto de 1903, 1.

213. «El público y el operador», *El Sol*, 20 de octubre de 1919: 4.



tarde “ese público, el «protestante», ignora, desde luego, los mil motivos que originan las inevitables paradas que tanto les desespera, hasta el extremo de patear, vociferar como energúmenos y pedir la cabeza del operador<sup>214</sup>”. Los motivos del descontento fueron variados y persistentes a lo largo de los años y solían estar referidos a las paradas durante la exhibición, por los desperfectos o averías de los aparatos durante el momento de la proyección —porque los aparatos “están sometidos la mayoría de las veces a un rendimiento de trabajo casi imposible de realizar<sup>215</sup>”—, por problemas con la fuente de iluminación —por ejemplo la rotura del carbón del arco voltaico— o por roturas de la película que el operador debía arreglar en el momento.

El operador era el responsable directo del espectáculo lo que, en estos años, implicaba numerosas tareas y la responsabilidad en caso de que surgiesen problemas en las salas motivados tanto por el material como por el procedimiento de trabajo. Algunos accidentes generaron una preocupación importante que quedó recogida en numerosas disposiciones como los reglamentos de espectáculos públicos con un éxito relativo. El origen de los incendios se relaciona con varias cuestiones: la composición química de la propia película, fabricada con celuloide, material muy inflamable y capaz de detonar<sup>216</sup> que se hacía desfilarse delante del carbón incandescente del proyector cuyo rayo, además, estaba concentrado por una lente convergente. Si la proyección se detenía la película se podía calentar y comenzar a arder. Algunos proyectores incluían un depósito de vidrio con agua entre la lámpara y la película para tratar de disminuir el calor generado, y un cristal de vidrio esmerilado para interponerlo, igualmente, en caso de que se detuviera la proyección (Ilustración 25). Finalmente, los locales no eran espacios adecuados, carecían de salidas de emergencia y muchas veces eran de madera.

Las tareas y las condiciones de trabajo de los operadores podían generar también accidentes. Antes de la exhibición, especialmente aquellos que se desplazan entre ciudades, debían alquilar un espacio en el que instalarse, contratar publicidad en la prensa y hacer la

---

214. A. Lillo, «El público y el operador de cine,» *La Libertad*, 16 de marzo de 1929: 6-7.

215. *Ibíd.*

216. En su preparación se utiliza algodón pólvora, por lo que “se aproxima a la de algunos de los formidables explosivos modernos”. Vicente Vera, *La fotografía y el cinematógrafo* (Madrid: Calpe, 1923), 68.

instalación eléctrica. Los proyccionistas autónomos, según Letamendi, contactaban con los coliseos a través de un representante<sup>217</sup> que viaja por delante para cerrar los acuerdos, preparar los locales, etc. La proyección requería la utilización de un foco luminoso potente que en casos excepcionales se podía conseguir mediante electricidad. Esta luz se producía en el proyector, mediante una lámpara de arco en la que la corriente recorre dos carbones incandescentes, entre cuyas puntas, se forma un arco luminoso (Véase la Ilustración 26). Para conseguir la fuente de energía necesaria para mantener esta luz se recurrió a diferentes fuentes, la más segura y cómoda era la luz eléctrica. En aquellas localidades en las que el alumbrado público era por electricidad, la instalación eléctrica se realizaba directamente desde la acometida general y en el caso de utilizar dos lámparas para imágenes fijas y animadas, se requería instalar dos líneas diferentes<sup>218</sup>. Cuando la localidad no disponía de corriente eléctrica el “medio de iluminación es más difícil y complicado y exige mayores gastos y conocimientos técnico-prácticos más extensos<sup>219</sup>”, se recurría a la luz oxhidrica, la oxicálcica, la acetilena o la luz oxietérica, es decir a la combinación de dos gases que al unirse y aplicar un mechero producían una llama, sin embargo la unión de estos dos gases los hacía inflamables y, por tanto peligrosos, por lo que iluminaciones como la luz oxietérica llegaron a prohibirse con el paso de los años. Letamendi afirma que a mediados de 1897, todavía el sistema de iluminación del foco luminoso se lleva a cabo con oxígeno y los vapores de éter y gasolina. Paul en su catálogo de 1904 continúa ofreciendo aparatos de estas características para la exhibición y en el manual de Biggs<sup>220</sup> de 1911, aunque desaconsejado se sigue explicando el funcionamiento.

La instalación del equipo incluía la colocación de la pantalla, del pie del proyector, del propio proyector y, en su caso, de la cabina. Antes de iniciar la proyección, lo habitual era unir todas las películas en una única bobina.

---

217. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 354. Según el mismo autor, en años posteriores, los representantes, a cambio, ganarían un tanto por ciento y el coliseo correría con los gastos de publicidad en prensa y carteles.

218. Francisco Jordi y Martí, *Foto-Cinemo-Grabador*, 101-105.

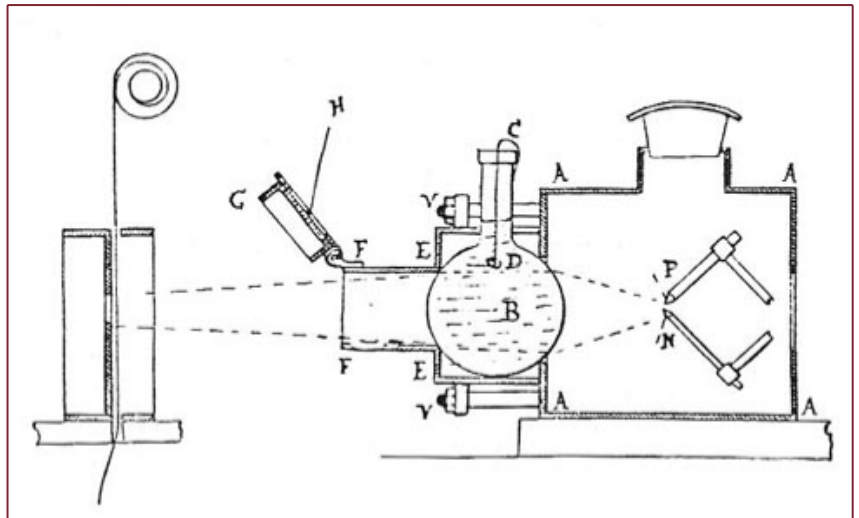
219. *Ibíd.*, 102.

220. W. Biggs, *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía* (Barcelona: Araluce, 1911).

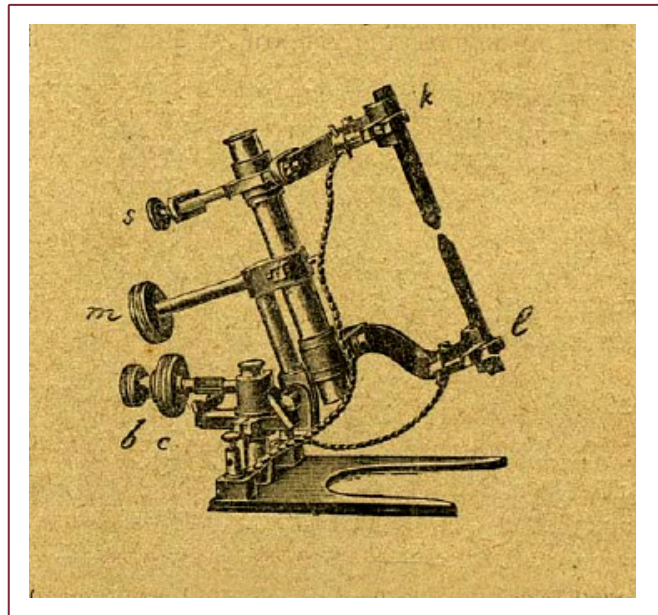
Establecido el cinematógrafo, el operador solía hacer un pase promocional para la prensa y las personalidades más relevantes, para lo cual, previamente, se había encargado de la adquisición de las películas tanto impresionadas como sin impresionar, en el caso de que vaya a realizar algún rodaje.

Durante la proyección, el operador debía centrar la ventanilla y corregir el cuadro si se descentraba intentando no interrumpir el espectáculo, mantener un movimiento de manivela “regular y continuo, sin sacudidas, a fin de que los movimientos se presenten naturales en la proyección, sin fatigar la vista del espectador, lo que se conseguirá, haciendo de manera que una escena que ocupe una cinta o película de 20 metros, se desarrolle en un espacio de tiempo de 40 a 45 segundos<sup>221</sup>”. Además, según hemos visto, debía proyectar, en

su caso, los títulos o las imágenes fijas con un segundo aparato. La oscuridad de la sala, y la necesidad del operador a la hora de manipular el aparato hace que éste se equipe con una fuente de luz e implica la presencia de otra llama cerca de la película que podía ocasionar



ILUMINACIÓN 25.- SISTEMA BÁSICO DE PROYECCIÓN FORMADO POR UNA LÁMPARA MÁGICA EN CUYO INTERIOR HAY UN SISTEMA DE ARCO LUMINOSO. EL HAZ DE LUZ SE HACE PASAR A TRAVÉS DE UN DEPÓSITO DE AGUA PARA REDUCIR EL CALOR QUE LLEGA A LA PELÍCULA.



ILUMINACIÓN 26.- ARCO VOLTAICO. LOS ELEMENTOS SEÑALADOS EN LA ILUSTRACIÓN CON LA LETRAS K Y L SON LOS CARBONES QUE SE VUELVEN INCANDESCENTES. EL RESTO DEL MECANISMO PERMITE ACERCARLOS O ALEJARLOS.

Fuente: W. Biggs, *El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía* (Barcelona: Araluce, 1911).

221. Francisco Jordi y Martí, *El Foto-Cinemo-Grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado* (Barcelona: El Fotógrafo, 1902), 91.

accidentes con la película. En Valladolid, tras el incendio de un barracón se publicó: “el siniestro parece debido a que una linternilla colocada para preparar las vistas prendió fuego a una de las películas<sup>222</sup>”.

Tras la exhibición debía recoger la película, rebobinar los carretes y prepararlos para la siguiente sesión. Según se refleja en algunos comentarios de la prensa, es frecuente la presencia de un ayudante para llevar a cabo tareas menores como la recogida de las películas, y ocasionalmente, para ocuparse de la exhibición en caso de que se ausentara el operador. Hay que tener en cuenta que pese a las regulaciones en materia laboral, los espectáculos cinematográficos en estos años tenían un horario que, en algunas salas es de mañana, tarde y noche y que podía abarcar desde las tres de la tarde a las doce de la noche, a diario y sin interrupción.

Una de las primeras catástrofes relacionadas con el cinematógrafo, se produjo en el bazar Charity de París, en mayo de 1897. El incendio causó ciento cincuenta muertos y trescientos heridos. Se trataba de un bazar organizado anualmente por mujeres de la aristocracia, en la calle de Juan Goujón, con el objetivo de vender objetos y destinar el dinero a los pobres; entre los numerosos fallecidos se encontraron la esposa del cónsul de España y miembros conocidos de la alta sociedad francesa y conmocionó a la sociedad española especialmente a las clases altas. El origen del fuego se estableció en “la caída de una de las lámparas del cinematógrafo, la cual incendió los papeles y telas que había aglomerados junto a él<sup>223</sup>”. Ante el incendio la prensa se preguntó quién era el responsable y la culpabilidad recayó no solo en el aparato sino en el empleado y su falta de destreza e imprudencia.

“En lo que se refiere al cinematógrafo, el empleado que le hacía funcionar dice que utilizaba como foco luminoso una lámpara de éter, lámpara que se apagó bruscamente, al encenderse de nuevo produjo una gran llamarada, causa sin duda del siniestro. Añade que no él, sino los organizadores del bazar son los responsables de lo ocurrido por haber formado el local de

---

222. «Fuego en una caseta. Sustos, desmayos y pisotones» *El Imparcial*, 17 de septiembre de 1901, 2.

223. *La Época*, 5 de mayo de 1897, 1-2.

maderas tan propias para arder con gran facilidad al menor descuido. La policía, por su parte, está, trabajando con gran empeño para descubrir si en una bombona se ha encontrado en el sitio de la catástrofe había gas acetileno u oxihérico, ambos igualmente peligrosos por, (su inflamabilidad y su poder detonante cuando se mezclan con el aire<sup>224</sup>”.

Pese a que según se refleja en la prensa de la época hubo una conjunción de factores que provocan el desastre —como que

“las maderas de la construcción eran de pino fresco, a pesar de que los reglamentos prohíben emplear tal material en ese estado. La cubierta de la barraca era de tela embreada. En la pintura de las maderas se había empleado el aguarrás para que se secase pronto. Los hilos eléctricos serpenteaban mal aislados por todos los compartimientos del edificio. Agréguese a esto que las colgaduras eran de algodón, y que los objetos expuestos en los mostradores eran combustibles<sup>225</sup>” — .

Al tomar declaración al encargado del cinematógrafo explicó que el accidente se produjo “por la extensión de la lámpara en que se quemaba el gas producido por una mecha de oxígeno y éter, combinados en un vaporizador especial. La lámpara se apagó bruscamente, y al encenderse de nuevo produjo una gran llamarada<sup>226</sup>”. Días más tarde, el mismo periódico publicó:

“resulta demostrado que la causa de la catástrofe del bazar de la Caridad fue debida a una imprudencia de los empleados del cinematógrafo, que encendieron una cerilla por estar la habitación algo oscura, para verter éter en la lámpara destinada al indicado aparato.

Los vapores de éter se inflamaron al contacto de la llama de la cerilla, incendiando casi instantáneamente las colgaduras y demás objetos de tela que cubrían la barraca<sup>227</sup>”.

224. *La correspondencia de España*, 6 de mayo de 1897, 3.

225. *Ibíd.*

226. *La Época*, Madrid, 6 de mayo de 1897, 1.

227. «La causa de la catástrofe», *La correspondencia de España*, 16 de mayo de 1897, 2.

La conmoción fue tan importante que el caso llega a la Cámara de Diputados francesa

“el ministro del Interior, Sr. Barthou, declara que aquel siniestro sólo puede ser imputable a los empleados del cinematógrafo, pues a la policía no le era posible vigilar una instalación en un local privado<sup>228</sup>”.

Tras el juicio celebrado, se sentenció al barón Mackau al pago de 500 francos de multa<sup>229</sup>, en calidad de encargado del cinematógrafo,

“al dependiente que llenaba la lámpara de éter a un año de prisión y 800 francos de multa, y al que encendió la cerilla se le imponen ocho meses de prisión y 200 francos de multa<sup>230</sup>”.

A los tres reos se les aplicaron los beneficios de la Ley Berenguer de prisión preventiva, que implicaba que al no ser reincidentes, quedaban en libertad inmediata. En definitiva, a pesar de que el tribunal de policía correccional de París en la sentencia afirma que “hubo negligencia, falta de precaución y escasez de personal para el servicio<sup>231</sup>”, la pena más alta se le trasladó al dependiente que hizo las veces de operador del aparato. Este caso sentó un precedente que marcó la figura del operador.

Los operadores pasaron a ser los encargados de evitar los incendios y de sofocarlos inicialmente si se producían, por lo que debieron incluir algunos elementos básicos como mantas, agua y aparatos de extinción de incendio, y otros más específicos para su trabajo como latas metálicas para guardar las películas o mecanismos para recoger la película según se proyectaba.

Para terminar, en ocasiones a los operadores se les atribuye la incorporación de diferentes elementos sonoros a la proyección. Para Musser, “estos showman son responsables de la rica panoplia de acompañamientos sonoros que incluyen voces, música y efectos”<sup>232</sup>; sin embargo, en la prensa española, a excepción de la presentación del Animatógrafo no

228. *El Día*, 30 de mayo de 1895, 2.

229. *La época*, 24 de agosto de 1897, 3.

230. *El nuevo régimen*, 28 de agosto de 1897, 4.

231. *Ibíd.*

232. “These showmen were responsible for the rich panoply of sound accompaniment that included voice, music, and effects”. Charles Musser: *The emergence of cinema*, 193.



queda recogido este tipo de acompañamiento musical o sonoro. El mismo autor señala que, al menos durante unos años, tuvieron el control creativo cinematográfico al ser los responsables de unir las diferentes cintas y generar con ello una primitiva narrativa. Profundizamos sobre este aspecto en el próximo capítulo.

## CAPITULO 3

## PROTOINDUSTRIA

“Al igual que nosotros, el público ha dado su opinión: empieza a estar cansado e incluso exasperado por esta novedad convertida en una fuente de ingresos comerciales!”

**A**lrededor de 1900 se produjo la primera crisis relacionada con el espectáculo cinematográfico, en la mayoría de las ciudades, causó una disminución considerable de la oferta que, en muchos casos, pasó a formar parte del fin de fiesta teatral<sup>2</sup>. Esta crisis puso en cuestión el modelo de espectáculo ofrecido hasta el momento basado en la novedad del invento, al que se aplicaban diferentes perfeccionamientos que no siempre eran tales<sup>3</sup>, sino

1. Albert et Hégé, *Le Grand Manuel*, pp. 65-7, recogido por Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 55.

2. Musser señala que en EE.UU. el cierre de programa tiene un cierto carácter peyorativo por ser un momento en el que los espectadores comienzan a salir de la sala con el objeto de dejar los asientos libres para la siguiente sesión y sin prestar realmente atención a lo que sucede en el escenario o en la pantalla. No hemos encontrado ningún tipo de comentario o evidencia que indique que en España el *fin de fiesta* tiene esta connotación. Charles Musser, *Emergence of cinema*, 298.

3. Palmira González establece la fase de novedad durante los dos primeros años de existencia del cinematógrafo y una fase de asentamiento en el cuatrienio de 1898 a 1901 marcado por la pérdida de atractivo de la novedad, la creación de salas específicas, la disminución de los rodajes ocasionales, originados por la

que se descubrían como una estrategia con la que atraer espectadores. El público se cansó de acudir a las salas a ver aparatos similares con contenidos casi idénticos, pero con nombres distintos y enrevesados por lo que hubo un cierto abandono de las salas cinematográficas. Hacia 1903 la fase de novedad estaba definitivamente superada y aparecieron los primeros síntomas de la especialización y de la división de tareas. Durante los pocos años de existencia del cinematógrafo, se habían conformado, principalmente, dos tipos de empresas: las constructoras y las exhibidoras, que llevaban a cabo rodajes como elemento imprescindible para sus negocios —principalmente de actualidades locales y copias de otras cintas de éxito—. Fueron años de transición en los que no había un sistema impuesto, sino que convivían varios de ellos, pero en los que se vislumbraba el nacimiento de una pequeña estructura empresarial con empresas especializadas que se acompañaba de la aparición nuevas profesiones.

Los equipos necesarios, tanto para el rodaje como para la exhibición, procedían casi exclusivamente del extranjero. La dependencia tecnológica fue, desde los primeros años, prácticamente absoluta. Hasta el establecimiento de sucursales y centros de distribución en territorio nacional, los exhibidores se vieron obligados a comprar los equipos y las películas desplazándose físicamente al extranjero, por correo —mediante los catálogos que publicaban las empresas— y, en ocasiones, ayudándose de intermediarios, como algunos agentes de aduanas o comisionistas<sup>4</sup>, es decir, con la ayuda de intermediarios no especializados.

Entre los negocios emergentes más importante que se establecieron en nuestro país relacionados con la cinematografía, el más importante fue la exhibición. Los exhibicionistas se abastecían de películas mediante su compra que, salvo contadas excepciones, adquirían en el extranjero a los mismos proveedores a los que habían adquirido los aparatos. La implantación de las distribuidoras se inició a partir de 1906 coincidiendo con la sustitución del sistema de venta por el de alquiler.

---

presentación del invento, y el aumento de los rodajes nacionales. Palmira González López, *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. (Madrid: E-excellence. Liceus, 2005).

4. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguíñ, «Los orígenes del cine español», en *Un siglo de cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1997), 558.

# LA VENTA DE EQUIPOS Y EL SUMINISTRO DE PELÍCULAS

Las primeras referencias relativas a la venta de equipos y películas en nuestro país, nos remiten a empresas relacionadas con la fotografía, el fonógrafo y los aparatos científicos. Los primeros anuncios<sup>5</sup> que hemos localizado, de 1899, comunicaban la venta de un equipo de exhibición para aficionados al que denominaban Cinematógrafo de Familia, en el establecimiento Casa de C. Salvi (Espoz y Mina, 17, Madrid) dedicado a los artículos para fotografía; un aparato construido por el ingeniero R. de Griolet que utilizaba como fuente de iluminación un quinqué de petróleo (se podía sustituir por electricidad) y cuya venta se acompañaba de las películas Los luchadores y Miss Fuller en el baile serpentino. (Ilustración 1). En el terreno profesional, la empresa de los ingenieros González Ricart y Cía<sup>6</sup>, (Antigua casa Rossell, Plaza Palacio, 13, Barcelona) dedicada a instrumentos de precisión, ofrecía aparatos desde el mismo año (Ilustración 2), . Según Camille Blot-Wellens<sup>7</sup>, la compañía de estos ingenieros pudo actuar como agente de aduanas para Jimeno al servir películas de Méliès y Pathé, sin embargo, según se desprende de la publicidad inserta en la prensa y de la actividad recogida en los anuarios de la época, nos parece más probable la idea de que la empresa ampliara su actividad al cinematógrafo, ya que el aparato tiene una conexión muy clara con los equipos científicos en los primeros años, y porque esta incorporación del invento como un artículo novedoso se produjo en otros establecimientos similares y en algunos de los dedicados a la fotografía. Por otro lado, es probable que algunas de las primeras empresas que ofrecieron equipos y películas tuviesen un ejemplar para demostraciones, pero no tuvieran almacenados más equipos y mucho menos el catálogo de películas completo, por lo que actuarían, en este sentido, como intermediarios. Dos años después, en 1901, la compañía se ofrecía tanto para la instalación de equipos como para la grabación de películas, para las cuales dice tener un laboratorio propio como se refleja en la Ilustración 3.

---

5. Almanaque Bailly-Baillere, 1899: 454.

6. *Anuario Riera*, 1899: 1.267.

7. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 39.

Con anterioridad a 1899 sólo encontramos referencias a empresas extranjeras como las del Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración<sup>8</sup> de un año anterior, en el que cinco empresas francesas se publicitaron ofreciendo equipos de proyección, cámaras y películas: Bunzli et Continsouza<sup>9</sup>, cinematógrafos; la empresa Cinéma Dom-Martin anunciaba un “aparato de precisión al estilo Edison permitiendo hacer las negativas, las positivas y proyección<sup>10</sup>”; Manufactura Pathé Frères<sup>11</sup> vendía un “cinematógrafo perfeccionado y films de todas clases” y ofrecía precios reducidos; Langlois<sup>12</sup> decía estar especializado en las vistas cinematográficas, especialmente en las vistas históricas, además de realizar escenas por encargo y contar con un aparato especial y un procedimiento para evitar el peligro de incendio; finalmente, Leat, Anthelme & Pacon<sup>13</sup> comercializaban un cinematógrafo perfeccionado y decían contar con un gran surtido de vistas históricas y efectos de fantasía, y fabricar films para cinematógrafo.

Como se puede comprobar exceptuando la casa Pathé, las casas constructoras más importantes no aparecen anunciadas y los aparatos que comercializan eran sobre



ILUSTRACIÓN 1.- CINEMATOGRAFO DE FAMILIA.

Fuente: *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1899, 454.

8. «Extranjero. Francia», *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 2, 1898.

9. Instrumentos de precisión Privilegiados S.G.D.G., situados en el 6 de la Rue Fontaine au Roi, en París. Aparecían dedicados a la fabricación y venta de aparatos para la fotografía y la proyección, Films, lámparas, accesorios. Pierre-Victor Continsouza junto a René Bunzli tuvieron un taller de mecánica de precisión; y en 1896 patentaron un dispositivo dotado de cruz de malta. En 1898, se asociaron con Pathé y trabajaron en la fabricación de cámaras con mayor capacidad de negativo. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 99-111. Camille Blot-Wellens atribuye al trabajo de Continsouza una cámara tomavistas con capacidad para 120 metros realizada en 1903, sin embargo ésta cámara pudo tener capacidad sólo para 60 metros y no de 120, capacidad alcanzada en 1907.

10. En su publicidad resaltaban que trabajaban artículos generales de fotografía, el gran surtido de películas y los precios moderados. Estaban situados en el 51 bis, del Boulevard Saint-Germain, en París.

11. Situados en el 98, de la rue Richalieu, de París, en estos años comercializa también el Grafófono de Edison.

12. Situado en el 7, del Boulevard de Strasbon, en París.

13. Situado en Passage Saulnier, 6 de París.



ILUSTRACIÓN 2.- ANUNCIO DE INSTRUMENTOS DE PRECISIÓN GONZÁLEZ Y RICART.

Fuente: *Anuario-Riera*, 1899, 1267.

todo copias del aparato de Edison<sup>14</sup>, al tiempo que centraban buena parte de su interés en la comercialización y realización de cintas, y es que una vez que comienza la venta de aparatos las casas constructoras se convirtieron en distribuidoras de películas bajo régimen de compra-venta. Para llevar a cabo este comercio crearon catálogos de títulos que podían ser adquiridos por los proyccionistas. En algunos casos quienes adquirieron los aparatos realizaron sus propios rodajes, pero en muchos otros se limitaron a exhibir el material que les ofrecía la casa madre, entre otras cosas, porque si exceptuamos el primer aparato Lumière y alguna de las máquinas que se derivan de él, los fabricantes vendieron por separado la cámara tomavistas y el proyector y, como acabamos de comentar, buena parte de los aparatos que se pusieron a la venta fueron copias del aparato de Edison. Según señala Musser, la incompatibilidad inicial entre los aparatos permitió, además, que cada una de las compañías que se estableció en esta primera fase, operara de manera independiente con respecto a las demás, fabricando los equipos y manteniendo cierto control sobre la exhibición y la producción<sup>15</sup>.

14. Letamendi y Seguí establecen el aparato Werner como el primero y más difundido entre los pioneros nacionales, pese a su poca calidad, durante 1896. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguí, *Los orígenes del cine español*, 557-8.

15. "In a number of crucial respects, the Vitascope organization was typical of film companies as the novelty era began. It manufactured its own equipment and made its own films. In addition, it retained control over exhibition as well as production. In fact, the four leading rivals had incompatible technologies—the vitascope, eidoloscope, cinématographe, and biograph—and thus each company had to operate in a self-contained fashion." Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, 70.



## LAS DEMOSTRACIONES

Una vez que la venta de los aparatos se inició, además de poder adquirirlos directamente por catálogo a la empresa madre, diferentes establecimientos incorporaron el cinematógrafo con todos sus componentes a las mercancías que tenían en venta. Las empresas que comercializaban fonógrafos, aquellas que se dedicaban a los instrumentos de precisión y los establecimientos fotográficos formaron el colectivo más importante en este sentido. Pocos años después se inició una segunda fase en la que se establecieron representantes especializados en la venta de aparatos y películas.

En cuanto a los establecimientos no especializados, el objetivo inicial fue dar a conocer el instrumento o espectáculo que distribuían para incentivar la compra. Una de las dificultades iniciales estribaba en que el público potencial no conocía, generalmente, los aparatos. Así, la importancia de esta nueva mercancía requería que se pusiese en conocimiento de los posibles clientes, para lo cual se llevaba a cabo una presentación en la que se mostraba el funcionamiento de los aparatos ante la prensa e invitados escogidos siguiendo, por otro lado, la costumbre de la época. Éste fue el modo de proceder para el diorama, el Animatógrafo, el cinematógrafo, etc., y fue también el modo de proceder de estos comercios. En el caso de la Sociedad fonográfica española se comportó así tanto en la presentación del propio establecimiento y de los fonógrafos que comercializaba como con los aparatos de visión individual o sobre pantalla. Por ejemplo, la siguiente noticia refleja el ambiente y el procedimiento empleado:

“Anoche en el hotel Inglés el conocido industrial señor don Lucio García Leal obsequió a la prensa y a sus numerosas relaciones con una velada científica y un espléndido lunch.

El objeto de esta fiesta fue dar a conocer los nuevos inventos que el señor García Leal, como representante que es de la casa inglesa Lioret, ha importado este año a España; dichos inventos son el microfonógrafo y un cinematógrafo perfeccionadísimo<sup>16</sup>”.

---

16. «Velada científica», *La Dinastía*, Barcelona, 27 de noviembre de 1897, 3.

4

# GONZALEZ, RICART Y COMP.<sup>A</sup>

## INGENIEROS

ANTIGUA CASA ROSELL, PLAZA DE PALACIO, NÚM. 13.

~~~~~< **BARCELONA** >~~~~~

INSTRUMENTOS DE PRECISIÓN

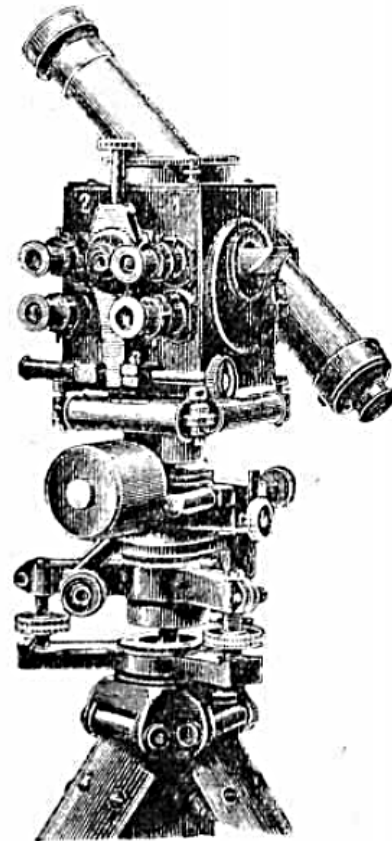
INGENIERIA

ELECTRICIDAD

TELEGRAFÍA

CINEMATÓGRAFOS Y FONÓGRAFOS

Instrumentos de cálculo.  
—Material de dibujo.—Me-  
teorología.—Geodesia.—As-  
tronomía.—Física.—Quí-  
mica y análisis.—Museos  
de Historia natural.—Ob-  
servación de cronómetros  
de marina.—Rectificación  
y reparación de instrumen-  
tos.



Contando esta Casa con ingenieros para el desempeño de los trabajos que exigen conocimientos técnicos, se ofrece al público para el levantamiento de planos, mediciones, aforos, proyectos, valoraciones, etc. Asimismo cuenta este establecimiento con personal entendido y práctico para instalaciones de cinematógrafos en cualquier población de España. Admite encargos para el desarrollo de películas cinematográficas especiales, contando con un taller á propósito para esta clase de trabajos.—Especialidad en construcciones de aluminio.—Instalaciones de luz eléctrica, de acetileno y oxhidrica.—Timbres, teléfonos y pararrayos.

PÍDANSE CATÁLOGOS

ILUSTRACIÓN 3.- ANUNCIO DE GONZALEZ RICART.

Fuente: Almanaque Bailly-Bailliere, 1901, 4.

Inciendo aún más en esta idea, algunos de estos establecimientos realizaron rodajes de películas que ofrecían a su público en el transcurso de la presentación y cuya actividad mantuvieron posteriormente para nutrir el catálogo propio. Hay que tener en cuenta que en estos primeros años no había fórmulas comerciales establecidas alrededor del cinematógrafo de manera que es razonable que por un lado aplicaran su propio criterio y, al mismo tiempo, copiaran lo hecho hasta ese momento. Así, siguiendo este razonamiento encontramos que los establecimientos encargados de la distribución de aparatos y películas, igual que las casas constructoras, se convirtieron en productores<sup>17</sup> más o menos ocasionales preocupados por ofrecer a sus clientes vistas locales; es más, algunos de estos establecimientos nutrieron con sus materiales el catálogo de la empresa principal como es el caso del establecimiento El Graphos.

### **El Graphos de Antonio G. Escobar**

En el periódico *El Liberal* del 24 de diciembre de 1899, se anunciaba la apertura de un establecimiento dedicado a la venta de aparatos fotográficos y fonográficos situado en la calle de la Victoria, no 2<sup>18</sup>. Tal como hemos comentado anteriormente, para la ocasión se llevó a cabo una inauguración a la que acudieron artistas, particulares y representantes de la prensa. El planteamiento del establecimiento, tanto con el fonógrafo como, posteriormente, con el cinematógrafo, era comercializar los productos y al mismo tiempo ofrecer a su clientes la posibilidad de utilizarlos en el propio establecimiento. Así se especificaba tras la presentación: “Nuestro particular amigo D. Antonio G. Escobar ha sabido reunir toda clase de comodidades, a fin de que las personas aficionadas a las audiciones fonográficas puedan impresionar por sí mismas, con acompañamiento de piano, las canciones de su

---

17. El término de producción y, especialmente, la figura del productor en el cine ha sido ampliamente discutido y estudiado convirtiéndose en objeto del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico y dando lugar al texto: Javier Marzal Felici y Francisco Gómez Tarín (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, (Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009). En lo que respecta a este trabajo, se estudia el concepto y la figura del productor en las próximas páginas.

18. Letamendi y Seguíñ señalan el establecimiento de esta empresa, en 1898, como distribuidora de películas y material cinematográfico; entre las primeras distribuidoras señalan también la de José Guergui, en 1900. Jon Letamendi y Jean-Claude Seguíñ, *Los orígenes del cine español*, 559.

mayor agrado<sup>19</sup>”. Como muestra, el día de la inauguración se hicieron unas grabaciones de la mano de “los Sres. Romero, Pertierra y el bajo Sr. León” y, como refleja el periódico *La Época*, los invitados “oyeron impresionar cilindros<sup>20</sup>”.

En 1900, la empresa amplió el negocio e incluyó el cinematógrafo. A la sala de audiciones se incorporó un gabinete cinematográfico con arcos voltaicos, en el que hacer las demostraciones y se inició la venta de los aparatos, la producción de cintas y su exhibición. En la prensa se presentó como “un centro artístico que en aparatos, artículos y productos para la fotografía, en cinematógrafos, películas, linternas e instalación de aquéllos, fonógrafo, gramófonos, diafragmas y cilindros, impresionados y en blanco, tiene seguramente una de las colecciones más importantes de Madrid y de España<sup>21</sup>” y al dueño del establecimiento, Antonio G. Escobar, como un “hombre de gran cultura, que ha viajado por toda América y que, recientemente, en París, Berlín, Viena, Bruselas y algunos puntos de Italia, ha estudiado la especialidad de sus artículos, y puestose [sic] de acuerdo con los principales centros de producción, pueda ofrecer al público de la capital, de provincias y de América cuantas novedades existen en el comercio a que viene dedicado hace diecisiete años<sup>22</sup>”. La instalación incluía un laboratorio, convirtiéndose en “la primera casa de Madrid y la única que impresiona películas, haciendo las positivas y las negativas para obtener las vistas en aquellos aparatos<sup>23</sup>”. En definitiva, el establecimiento se encargaba de todo el proceso relacionado con el cinematógrafo: el rodaje y venta de películas, la exhibición de las mismas y la venta e instalación de equipos para lo cual contaba con equipos almacenados, por lo que se convirtió en “el primero que hasta ahora en España puede vender los cinematógrafos en condiciones de colocarlos inmediatamente<sup>24</sup>”.

Antonio Escobar, dueño de *El Graphos* era fotógrafo, o como mínimo experto en fotografía. Miembro del Gremio de fotógrafos profesionales de Madrid, en 1905, se le nombró vicepresidente de la junta de la primera *Asamblea Nacional de Fotógrafos* y comenzó la

---

19. *Inauguración. El Globo*, 6 de enero de 1900, 3.

20. *La Época*, 5 de enero de 1900, 3.

21. *El liberal*, 17 de enero de 1900, 2.

22. *Ibíd.*

23. *Ibíd.*

24. *El liberal*, 5 de marzo de 1900, 3.

edición de la revista *Avante*. En 1906 publicó el texto *Procedimiento a la Goma Bicromatada* (Antonio G. Izquierdo, 1906), y editó su propia revista, *El Graphos Ilustrado*<sup>25</sup> (Ilustración 4), dedicada a la fotografía y en cuyo comité de redacción figuraban Louis y Auguste Lumière entre otras personalidades de la fotografía como Antonio Canovas (Dalton Kâulak), Pablo (Paul) Audouard u Ortiz Echagüe. La revista se presentaba con el objetivo de dedicarse a “las grandes teorías fotográficas y las sencillas practicas del arte<sup>26</sup>” y tuvo una tirada mensual durante sus dos años de existencia.

En cuanto a la producción de cintas, todavía desconocemos la cantidad y los títulos que pudo llevar a cabo aunque, según se anunciaba en el *Almanaque Bailly-Bailliere*, de 1903, la empresa de Antonio Escobar era una industria dedicada a la obtención de vistas: “la obtención de las películas desde veinte a doscientos metros en magia, transformaciones, actualidades, asuntos militares y viajes hace necesaria una industria especial, que explota muy felizmente la casa El Graphos de don Antonio G. Escobar, calle de la Victoria, núm. 2, Madrid, almacén de toda clase de artículos y aparatos para fotografía<sup>27</sup>”.

En la faceta cinematográfica de Escobar, un hito importante se produjo cuando el rey, Alfonso XIII, se convirtió en su cliente y, como experto y profesional casi exclusivo en la capital, en operador “oficial” de la familia real. En primer lugar, un funcionario de palacio adquirió una máquina para el monarca y película virgen positiva y negativa junto a otras impresionadas. Una vez adquirido, se llevó a cabo una demostración de la mano del propio Escobar: “el Sr. Escobar recibió el encargo de colocar un arco voltaico para las proyecciones y de completar con todas las novedades últimas la colección fotográfica del Monarca<sup>28</sup>”. A partir de este momento se sucedieron las noticias en las que Escobar aparecía rodando cintas relacionadas con las actividades del monarca, es decir, registrando cintas de actualidades relacionadas con viajes o acontecimientos reales. Según Camille Blot-Wellens, durante al menos los primeros años El Graphos fue depositario de Gaumont en la capital y parte de la producción

---

25. Anteriormente publica mensualmente una revista fotográfica, que envía gratuitamente, llamada *Graphos*. *El Heraldo de Madrid*, 12 de marzo de 1905, 3.

26. «Nuestro objeto», *El Graphos ilustrado*, nº 1, enero 1906, 3.

27. *Almanaque Bailly-Bailliere*, 1903, 421.

28. «El rey, fotógrafo», *La época*, 25 de enero de 1901, 2. Noticia recogida íntegramente de *El Heraldo de Madrid* y transcrita íntegra en los anexos.



realizada por Antonio Escobar pudo pasar a nutrir el catálogo de la compañía francesa, la cual “trabajaba con colaboradores que le enviaban imágenes del extranjero y esto le permitía cubrir eventos internacionales sin gastos exagerados<sup>29</sup>”. Escobar centró, según parece, su producción en la familia real y concretamente en los viajes y actividades del rey, es decir en actualidades, y sólo hemos encontrado referencias a un rodaje de ficción con motivo de la obra teatral *El amigo del alma*<sup>30</sup>. De hecho, cuando en 1907 su propia revista publicó un resumen de sus trabajos como operador y editor, se resaltó precisamente las “películas muy interesantes de los viajes de S.M. por el Norte de España: Llegada a Santander, Bajada de San Miguel, Cacería regia en Riofrío, Viajes a Alicante y Elche, Escuadra real en Cartagena, Maniobras militares, Entierro de SAR la Princesa de Asturias, admirablemente tomadas, y la de las Bodas de SM el Rey, Comitiva regia al salir de los Jerónimos, cuya película ha sido el éxito más completo por su excelencia, y la cantidad grande de positivas editadas para el mundo entero<sup>31</sup>”. Según los datos que hemos localizado hasta el momento, Escobar formó parte de las comitivas que se organizaban con motivo de los viajes del monarca. De su trabajo se decía: sus “cintas cinematográficas de los viajes



ILUSTRACIÓN 4.- PORTADA EL GRAPHOS ILUSTRADO N°1,1906.

29. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 67. Prácticas similares se reflejan en el catálogo de Robert W. Paul y, especialmente, en el de Pathé.

30. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 114.

31. José María Jurado, «Crónica cinematográfica,» *El Graphos ilustrado*, no. 16 (abril 1907): 120.



Regios se conservan en Palacio como recuerdo vivo de los éxitos alcanzados por nuestro Rey en sus expediciones<sup>32</sup>”.

La relación con la casa real se mantuvo al menos hasta el año 1905, año que se publicó: “En la Casa El Graphos hemos visto unas notables películas cinematográficas de la última cacería regia, hechas por el Sr. Escobar<sup>33</sup>”. Sin embargo, meses más tarde apareció otro operador presentado como proveedor de la Casa Real de España, Leo Lefebvre, y se reserva a Escobar el puesto de proyccionista señalando quizás el inicio en la división de estos dos puestos de trabajo —división en la que profundizamos en las páginas siguientes— y señalando el inicio del declive del establecimiento.

“En Palacio, y ante la presencia de Sus Majestades y AA. las Infantas Da. María Teresa y Da. Isabel, exhibió anteanoche Mr. Leo Lefebvre, el inteligente proveedor de la Casa Real de España, unas curiosas películas cinematográficas, conteniendo el viaje completo de S. M. a la capital de la República vecina.

Instalado convenientemente el cinematógrafo, que funcionó bajo la dirección del dueño del Graphos, señor Escobar, con verdadera perfección, fue muy del agrado de la Real familia y alta servidumbre de Palacio la interesante exhibición, que duró cerca de dos horas. (...) Monsieur Lefebvre, que ya había tomado en Madrid las películas cinematográficas de la jura del Rey, vendrá aquí en el próximo mes de octubre, con motivo del viaje del Presidente de la República, monsieur Loubet<sup>34</sup>”.

Según se reflejaba en su propia revista, “poco tardó en que este señor, con esfuerzo digno de todo elogio, ampliase sus talleres particulares con otro más, dedicado exclusivamente a la cinematografía<sup>35</sup>”

Es importante destacar que salvo las noticias aparecidas en prensa relacionadas con

---

32. «Notas del viaje regio», *La Época*, 29 de julio de 1904, 2.

33. *El Heraldo de Madrid*, 1 de marzo de 1905, 4.

34. «Recuerdos del viaje a París», *La época*, 6 de julio de 1905, 2.

35. *El Graphos Ilustrado*, 6, 1906.

grabaciones, El Graphos se anunciaba como un establecimiento especializado primero en fonógrafos, como puede verse en la Ilustración 5 para centrarse en la fotografía, tal como puede verse en las ilustraciones 6 y 7, de 1901 y 1902, donde se refleja la posibilidad de dar clases prácticas a los compradores y el hecho de ser proveedor de la casa real.

En 1905 se amplió la oferta a la venta de películas y cinematógrafos de varios sistemas<sup>36</sup>, coincidiendo con el cambio de modelo en la compra y venta de películas y aparatos, y con lo que parece, fue el inicio del declive de la empresa, reflejado en las Ilustraciones 8 a 11. Al mismo tiempo, la calle en la que estaba establecido el negocio sufrió unas importantes obras a finales de 1907, para la demolición de un edificio cercano<sup>37</sup>, lo que obligó a numerosos establecimientos a tener que trasladarse. En un principio El Graphos se mantuvo hasta que en diciembre de este año se dejó de publicar la revista El Graphos Ilustrado y en marzo de 1908 se anunció su traslado de una manera bastante precipitada:

“La casa Escobar Graphos, especial en artículos de fotografía, ante la imposibilidad material de comunicarlo particularmente a sus clientes y amigos, por las premuras del tiempo, tiene el gusto de participar su traslado de la calle de la Victoria a la Carrera de San Jerónimo, no 2<sup>38</sup>”.

En la misma noticia se comentaba la creación de secciones de óptica y electricidad junto a la de fotografía, sin embargo han desaparecido todas las referencias al fonógrafo y cinematógrafo: ni venta, ni exhibición, ni cintas. Otra breve noticia del mes de noviembre aclara el contenido de las nuevas secciones “grandes surtidos de lentes y de gafas, de termómetros y barómetros, de gemelos de teatro y prismáticos de todas las marcas<sup>39</sup>”.

En 1910 el establecimiento El Graphos de Antonio Escobar anuncia su liquidación<sup>40</sup>, un año en el que la dinámica mercantil relacionada con la cinematografía se había modificado

---

36. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1905, 610.

37. «Informaciones madrileñas», *La Época*, 6 de agosto de 1907, 1.

38. *La Época*, 30 de marzo de 1908.

39. *El Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1908, 5.

40. El uno de junio de 1912 se abre un establecimiento con el nombre de Graphos en Madrid, a nombre de Emilio Soler Martínez. «Nombres comerciales solicitados», *Industria e invenciones*, 20 de septiembre de 1912, 9.

radicalmente con el establecimiento en buena parte del territorio nacional de grandes empresas internacionales que copan la producción y la venta y que cuentan con sus propios operadores para la obtención de cintas de actualidad.

## PROYECTOS CON MÚLTIPLES CUADROS

Una de los principales elementos que permitió que la cinematografía no quedara como un invento más, fue la evolución que experimentó el medio gracias a las posibilidades de la proyección de rollos de película con duraciones cada vez más amplias y de mayor complejidad. El problema con los rollos de película largos, era que el arrastre de la misma provocaba roturas. La solución técnica se obtuvo con el llamado *Latham loop* (bucle Latham) que se convirtió en un elemento esencial para la exhibición. Barry Salt mantiene que, aunque el invento se difundió en 1897, hasta aproximadamente 1899 no hubo una intención real de aumentar la duración de las bobinas y, cuando este aumento se produjo, ocurrió en el terreno de la exhibición con el objetivo de facilitar la proyección, es decir, inicialmente el problema a resolver fue una cuestión práctica relacionada con el espectáculo y no tanto una cuestión de carácter narrativo o expresivo. Durante los primeros años la unión de varias cintas en una única bobina se convirtió en una práctica común, si bien entre la proyección de los diferentes cuadros se solía incluir vistas fijas, títulos grabados e incluso, números de variedades. Estas interrupciones son importantes ya que introducen un elemento divisorio entre las películas de cara a su contemplación por parte de los espectadores, división que no es posible cuando la unión se produce en la propia cinta entre dos puntos de vista diferentes, lo cual puede considerarse como el inicio del montaje. Para Salt<sup>41</sup>, Méliès y Paul fueron los primeros autores que comenzaron a realizar y comercializar películas de actualidades utilizando más de una toma en la misma película, al principio sin conexión narrativa entre ellas.

Era un paso lógico: los carretes o las bobinas que se utilizaban en la cámara eran menores que los utilizados en proyección, pese a que también aumentó su duración; el operador

---

41. Barry Salt, *Film style & technology*, 33-37.

|                                                                                                     |                            |                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>EL GRAPHOS</b><br/> <b>ANTONIO G. ESCOBAR</b><br/>         Victoria, 2<br/> <b>MADRID</b></p> | <h1><b>FONOGRAFOS</b></h1> | <p><b>ÚLTIMOS MODELOS</b><br/> <b>CILINDROS IMPRESIONADOS</b><br/> <b>Prezios reducidos</b><br/> <b>REMESAS Á PROVINCIAS</b></p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

ILUSTRACIÓN 5.- ANUNCIO DE EL GRAPHOS DEDICADO A FONÓGRAFOS.

Fuente: *El Liberal*, 18 de mayo de 1900, 4.

EL GRAPHOS

# ARTICULOS PARA FOTOGRAFIA

MATERIALES COMPLETOS



Lecciones al comprador.--Remesas á provincias.

PIDASE EL GRAN CATÁLOGO

ILUSTRACIÓN 6.- ANUNCIO EL GRAPHOS OFRECIENDO DAR CLASES.  
 Fuente: *Gente Vieja* 10 de noviembre de 1901, 12.

**EL GRAPHOS**

APARATOS, ARTÍCULOS Y PRODUCTOS PARA LA FOTOGRAFÍA


**ANTONIO G. ESCOBAR**


PROVEEDOR DE S. M. EL REY

Inmenso surtido de cámaras, objetivos, obturadores,  
 linternas y cuanto concierne al arte fotográfico.

**Papel Barnet**, el mejor de todos.

CATÁLOGO GENERAL, GRATIS

MADRID.-2, Victoria, 2.-MADRID.

ILUSTRACIÓN 7.- ANUNCIOGRAPHOS ESPECIALIZADO EN FOTOGRAFÍA Y PROVEEDOR DEL REY.  
 Fuente: *Gente Vieja* 10 de noviembre de 1902, 12.

podía detener el rodaje, situarse en un lugar diferente y continuar grabando, componiendo una película con tantos puntos de vista como los lugares en los que se hubiese ido situando. Al mismo tiempo, se podía grabar varios momentos de un mismo acontecimiento gracias a la posibilidad de cambiar los chasis en plena luz del día con las cajas estancas,

**GRAPHOS** Aparatos, Artículos y Productos para Fotografía  
 Cámaras ■ Objetivos ■ Placas ■ Papeles ■ Detectivas  
 y cuanto concierne al Arte Fotográfico  
 ◆ LECCIONES AL COMPRADOR ◆ SUSCRIPCIÓN GRATUITA A LA REVISTA MENSUAL **GRAPHOS** ◆  
 Victoria, 2 Antonio G. Escobar Victoria, 2  
 MADRID ◆ ◆ MADRID

ILUSTRACIÓN 8.- ANUNCIO DE EL GRAPHOS CON SUSCRIPCIÓN GRATUITA A LA REVISTA.

Fuente: *Nuevo Mundo*, 1 de junio de 1905, 2.

**PARA VIAJE**  
 Limosneros de señora,  
 bolsones y neceseros  
 completos, carteras para  
 caballero, tarjeteros;  
 petacas y portamonedas,  
 artículos de piel ingleses y alemanes. **ESCOBAR.**—Graphos, Carrera de S. Jerónimo, 2.

ILUSTRACIÓN 9.- DECADENCIA DE EL GRAPHOS

Fuente: *El Imparcial*, 26 de junio de 1908, 4.

**PEPITAS**  
 Bolsones, Limosneros,  
 artículos de piel  
**PEPES**  
 Carteras, Tarjeteros,  
 Petacas, Bolsillos,  
 Modelos de Viena  
**GRAPHOS**  
 C.º S. Jerónimo. 2

ILUSTRACIÓN 10.- DECADENCIA DE EL GRAPHOS.

Fuente: *El Imparcial*, 17 de marzo de 1909, 5.

**LIQUIDACION RÁPIDA**  
 POR CESACION DE COMERCIO  
**LA CASA ESCOBAR-GRAPHOS ANUNCIA**  
 a su distinguida clientela su retirada del negocio, liquidando sus  
**APARATOS DE FOTOGRAFIA**  
**OPTICA GENERAL**  
**ARTICULOS DE PIEL**  
 con un 25, 40 y 60 por 100 de descuento en los precios marcados y conocidos de todos. Con objeto de terminar en veinte días, las ventas se harán al precio de coste y aun con descuento en lotes de importancia.  
**2, CARRERA DE SAN JERÓNIMO, 2.**

ILUSTRACIÓN 11.- LIQUIDACION DE LA EMPRESA EL GRAPHOS

Fuente: *ABC*, 12 de mayo de 1910, 15.



con o sin ayuda de un velo. En definitiva, técnicamente es posible rodar varios cuadros sobre un acontecimiento utilizando la bobina en su totalidad para cada uno de ellos —y “recomponer” dicho acontecimiento montando las bobinas en la exhibición— y/o rodar varios puntos de vista en una misma bobina, creando un montaje en cámara.

Por ejemplo, en el catálogo Pathé de 1904, con motivo del viaje de Emile Loubet a Rusia<sup>42</sup> se realizaron seis cuadros, de entre quince y cuarenta metros, que se vendieron por separado:

- 1: La Llegada del *yacht* imperial «Alexandra» a Péterhof, desembarco del Zar, de MM. Loubet, Delcassé y su séquito,
- 2: Hacia el gran palacio. El Zar y M. Loubet suben al coche,
- 3: Llegada de M. Loubet y la Zarina a Tzarkoé-Selo y panorama del gran palacio Gatchina.
- 4: Llegada de los Emperadores y de M. Loubet al sitio de la revista de Krasnoë-Selo.
- 5: Panorama de la perspectiva Newsky antes del paso del cortejo.
- 6: M. Loubet escoltado por los cosacos, atraviesa la perspectiva Newsky para dirigirse a la catedral de San Isaac.

Las cintas incluían distintos momentos del mismo acontecimiento que el proyccionista o el empresario, podían adquirir juntos o por separado y mostrar los diferentes momentos del viaje. Otro ejemplo de este tipo de películas lo encontramos en la descripción de una película del catálogo Pathé titulada *De Christiania al Cabo Verde* del que reproducimos algunos fragmentos a continuación; la película, de 130 metros, se compone de diferentes cuadros que muestran un viaje completo —desde la llegada al destino, Christiania, hasta la finalización del mismo— presentado como una única película de un rollo.

“Después de admirar una de las más hermosas avenidas de Christiania así como su magnífico puerto, los excursionistas se embarcan en la rada de Romsdal en canoas automóviles que nos llevan a bordo de la ballenera anclada en alta mar.

Estamos a bordo del buque que gaviotas innumerables rodean graciosamente y rompiendo así la monotonía del paisaje. Luego vemos desarrollarse el panorama de la ciudad de Pickwick y presto contemplamos

42. *Films et cinématographes Pathé*, 1904, 91.



las cascadas de Stalheinfos.

Este viaje tan pintoresco termina con una visita a los lapones. Desde luego se ve a las mujeres y a los niños recogiendo el bacalao secado al sol (...)

En fin llegamos al Cabo Norte donde, a pesar de la aspereza del sitio, uno queda extasiado en presencia del magnífico espectáculo del sol de medianoche (...)<sup>43</sup>”

Superado el momento de la novedad, perdieron interés las cintas basadas en momentos cotidianos y aumentó la demanda de películas con narración.

En lo que respecta a las cintas de asunto, cada vez más demandadas, la preparación de los elementos necesarios (decorados, mobiliario, actores, etc.) requería una inversión en capital humano y económico, y también de tiempo. Si tenemos en cuenta que la adquisición de las cintas se realizaba por rollos, la grabación de varios rollos de película en un mismo espacio y con el mismo equipo permitía llevar a cabo inversiones más rentables que posibilitaban amortizar más fácilmente los gastos y, por tanto, obtener mayores beneficios. Tanto Pathé como Méliès reutilizaron los mismos decorados con las mismas telas de fondo<sup>44</sup>; estas películas, en caso de proyectarse, mantendrían la unidad especial mientras se desarrollaban diferentes acciones como parte de un acontecimiento o espectáculo único. Igual que en el caso de las actualidades, las cintas de asunto comenzaron a componerse de más de un cuadro y se comercializaban en diferentes modalidades. Por ejemplo, Juana de Arco (George Méliès, 1900) se presenta como una película histórica dividida en doce cuadros<sup>45</sup>:

“En el Cinematógrafo Martí se proyecta actualmente una película de 400 metros. El asunto es una serie de cuadros relativos a Juana de Arco, durando la proyección, interesante de todas veras, veinte minutos. Además, se proyectan otras películas con asuntos cómicos y en colores<sup>46</sup>”.

---

43. «Escenas al aire libre», *Films et cinématographes Pathé*, 1904, 18.

44. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 54.

45. *La Dinastía*, 16 de octubre de 1900, 2.

46. «Noticias de espectáculos», *La Vanguardia* 17 de octubre de 1900, 3.

En el catálogo Pathé de 1904, las Aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha se componía de quince cuadros con un total de cuatrocientos treinta metros, de la que “con el fin de responder al deseo de numerosos clientes” se puso a la venta una versión reducida a doscientos cincuenta y cinco metros en la que se había “hecho figurar los cuadros más importantes y la escena entera no pierde nada de su carácter original<sup>47</sup>”, de manera que el exhibidor podía utilizar la versión reducida o la amplia, al tiempo que el montaje daba sus primeros pasos.

Finalmente, se comercializaron títulos como Vida y Pasión de Cristo<sup>48</sup>, compuesta por treinta y dos cuadros de la que la empresa comercializaba dos versiones, o dos series, con veinte o con doce cuadros<sup>49</sup>, y también ofrecía la posibilidad de adquirir los cuadros independientemente de manera que el exhibidor pudiera adaptar la duración y el contenido como considerase oportuno.

Como hemos comentado los exhibidores adquirían las películas sobre catálogo y el valor de las cintas estaba en función de los metros, por lo que el exhibidor tenía la posibilidad de comprar aquellas cintas que se ajustaran económica y temáticamente a sus necesidades y organizarlas según sus propios criterios. Lo habitual en estos años, era proporcionar programas variados de aproximadamente diez rollos por sesión aunque también se realizan sesiones monográficas.

Musser plantea que los proyccionistas de esta época tenían una intencionalidad creativa y que la selección realizada obedecía a la intención de generar ritmos concretos durante la exhibición. En España, Jostxo Cerdán<sup>50</sup> plantea que la sala Napoleón de Barcelona pudo llevar a cabo este tipo de composiciones creativas en la exhibición de manera intermitente desde marzo de 1897; mientras que en otras salas predomina un criterio de variedad en la programación de las cintas, es decir, no hay un criterio unitario sino que los exhibidores se guían por cuestiones como su conocimiento del público y del catálogo de sus proveedores,

---

47. *Films et cinématographes Pathé, Octubre 1904*, 38-39.

48. *Ibíd.*, 141-143.

49. «Décima Serie, Escenas religiosas y bíblicas», *Ibíd.*, 143.

50. Jostxo Cerdán, «La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898,» in *Actas del VI Congreso de la AEHC* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998), 54.

generando la convivencia de modelos variados. En un concepto similar, Letamendi apunta que “por lo general no hubo ningún tipo de programación específica si exceptuamos las exhibiciones donde se ofrecieron sesiones con bloques temáticos (...) en el resto de exhibiciones que conocemos prima la intuición del pionero y la selección de vistas según su propia experiencia previa<sup>51</sup>” fruto de la observación de las reacciones de los espectadores. Finalmente, en similar dirección apunta Camille Blot-Wellens al referirse a la colección Sagarmínaga en la que las películas conservadas aparecen “unidas en bobinas de poco más de doscientos metros (...) realizado por el operador que trabajaba para Sagarmínaga con el fin de facilitar las proyecciones” y en las que “algunas bobinas fueron concebidas con una intención temática clara<sup>52</sup>”.

En definitiva, tanto por parte de los operadores y empresarios exhibidores, como por la de las casas constructoras-productoras-distribuidoras, se detecta una evolución significativa al agrupar tanto por cuadros como temáticamente diferentes rollos y películas, con connotaciones narrativas y expresivas importantes. Recordemos que los catálogos que facilitaban las empresas se agrupaban por géneros<sup>53</sup>, por ejemplo, en el grupo de “Escenas dramáticas y realistas” se ofrecía el título Ejecución capital “para los clientes que pudiera interesarles agrupamos en esta serie los diferentes modos de ejecución que existen en el mundo y que ya hemos publicado, ya bajo forma de actualidad ya en cuadros ligados a grandes escenas<sup>54</sup>”. Estas agrupaciones repercuten definitivamente en el devenir de la cinematografía, que a partir de estos momentos va a requerir establecer una infraestructura con la que hacer frente al nuevo tipo de películas demandadas, al tiempo que los espectáculos, al aumentar de duración, comienzan a dividirse en sesiones y a acompañarse de música.

---

51. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 381.

52. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 46.

53. El concepto de género no existe en estos años, su creación se asocia a las políticas de los grandes estudios norteamericanos. En estos años las películas se agrupan en función de características comunes como el tema (deportes, política) o el tipo de escena (al aire libre).

54. Escenas dramáticas y realistas “, *Films et cinématographes Pathé*, Octubre 1904, 123.

## FACILIDADES PARA LA COMPRESIÓN DE LAS PELÍCULAS

La costumbre de las diversiones populares<sup>55</sup> pre-cinematográficas de presentar el contenido de lo que iba a ver el espectador se trasladó al cinematógrafo. Concretamente hemos reflejado la introducción de comentarios en panoramas, dioramas y proyecciones con linterna mágica, en las que se ofrecía una explicación más o menos extensa. Esta fórmula se mantuvo con la llegada del cinematógrafo donde se explicaba, al menos, el contenido de la vista que se ofrecía, de manera idéntica a lo que sucedía cuando lo proyectado era una imagen estática.

En los anuncios aparecidos en la prensa en 1896, se recogieron comentarios como: “oportunamente se dará a conocer el detalle de las vistas en cada una de las secciones<sup>56</sup>”, lo cual remitía a la presentación de los cuadros al público. Esta idea queda también reflejada en el chiste publicado ese mismo en el que, al margen del humor del mismo, se achaca a los empresarios el papel de presentador:

“En una sesión de cinematógrafo se descompone de pronto el aparato. La sala queda a oscuras. Y el empresario dice:

—¡Señores: gran vista de un combate de negros dentro de un túnel!<sup>57</sup>”

El aumento en la complejidad de las cintas pudo provocar que el personal encargado de anunciar los títulos ayudase a la comprensión de lo proyectado con comentarios más extensos. Pese a que tras los dos o tres primeros años de espectáculo cinematográfico se introdujeron los títulos de las cintas, escritos y proyectados desde linternas mágicas primero y rodados, pegados a la cinta y proyectados desde el proyector cinematográfico después, el alto nivel de analfabetismo facilitó la convivencia de dos formas de facilitar la comprensión de las películas: una fórmula oral, mediante la figura del llamado explicador y,

55. Daniel Sánchez Salas incluso lo asocia a los narradores de los *romances de ciego* en Daniel Sánchez Salas, «La figura del explicador en los inicios del cine español,» en *Actas del VI Congreso de la AEHC* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998), 73-84. Disponible en red: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-figura-del-explicador-en-los-inicios-del-cine-espanol--o/>

56. *La Época*, 30 de octubre de 1896, 3.

57. *La Época*, 19 de noviembre de 1896, 4

paralelamente, una fórmula escrita con la incorporación de títulos (primero, e intertítulos pocos años después).

### **Aclaraciones orales: los explicadores**

“Pensamos en lo lejano que, aun estando tan próxima, se nos antoja aquella época en que triunfaba el tipo delicioso del explicador. A esta figura no se le ha hecho justicia; roguemos a los futuros historiadores del cinematógrafo lo tengan presente en sus elogios, ya que él fue el «guerrillero» del «film», quien hubo de afrontar las primeras y más bárbaras incomprensiones de las gentes, el que con sus palabras sostuvo en el espíritu de los cinematófilos la senda por la que después iba a adentrarse todo el arte, todo el sentimentalismo educador de la película<sup>58</sup>”.

Este guerrillero del film era la persona que durante la proyección de las películas daba explicación a lo que veían los espectadores en la pantalla. Diferentes autores<sup>59</sup> sitúan la pervivencia de esta figura entre 1897 y 1912, siendo éstas las fechas más extremas. Sánchez Salas<sup>60</sup> recoge la presentación de las vistas que llevaba a cabo Charles Kalb en 1896, y Garofano señala indicios de la figura del explicador también desde el comienzo del cine: “en el cinematógrafo Wargraph, del señor Sanchiz, los cuadros son amenizados «con música y con algunos graciosos chistes que parecen partir de los personajes de los mismos»<sup>61</sup>”. El autor aporta otra información del Diario de Cádiz, por la cual el empresario teatral Antonio de la Rosa lleva “el peso de la explicación de los cuadros<sup>62</sup>”, algo que seguro que compartieron numerosos exhibidores, especialmente ambulantes, durante los primeros

---

58. Francisco Lucientes, «Las posibilidades del “Film”», *El Heraldo de Madrid*, 10 de diciembre de 1924, 5.

59. André Gaudreault y François Jost lo sitúan entre 1900 y 1910, Charles Musser entre 1897 y 1908 ó 9 y Sarah Kozloff afirma en Estados Unidos no habría desaparecido hasta 1912. Citado por Daniel Sánchez Salas, *Explicador en los inicios del cine*, 73-84. Entre los explicadores encontrados por este autor, figuran en Madrid: Tomás Borrás y Federico Mediante Noceda, Juan del Cid en Cádiz y Eduardo Pérez, *Pérez, el explica*, en Bilbao.

60. Daniel Sánchez Salas, «El explicador español, a través de su reflejo cultural,» *Archivos de la Filmoteca*, octubre de 2004: 44.

61. Citando el *Diario de Cádiz* de 10 de diciembre de 1898. Rafael Garofano, *Cinematógrafo en Cádiz*, 129.

62. *Ibíd.* 134.

años. Daniel Sánchez Salas, sitúa entre los años 1904 y 1910, el período en el que esta figura se hace especialmente popular, años en los que el operador de sala ha sido encerrado en una cabina para evitar la propagación de un posible incendio, lo que impide que su voz llegue al conjunto de la sala, y es que las explicaciones, inicialmente, pudieron partir del empresario o del propio operador. Méndez-Leite presenta al explicador como:

“un individuo dotado de reconocida facilidad de palabra y convincente tono, que, ayudado por un puntero, iba señalando en el mismo lienzo de plata las figuras a medida que iban apareciendo y dando las originalísimas explicaciones para que el vulgo pudiera comprender lo que iba sucediendo. (...) En el momento de terminar cada sesión se hacía funcionar desde la cabina un timbre, que sonaba en la sala obligando al despeje. Entonces, el explicador se volvía hacia el público, y decía solemnemente: “¡La sesión ha terminado!” Cuando se cortaba la película durante la proyección, y esta podía reanudarse, el explicador decía: “¡Continúa la sesión!”<sup>63</sup>.

Este autor achaca el aumento de la popularidad de los explicadores a la disminución del público en las salas una vez que finaliza la fase de la novedad<sup>64</sup>, de manera que junto con el voceador contribuiría a atraer público al espectáculo; de hecho, para este autor, ambas tareas pudo realizarlas una misma persona, duplicidad que confirma Miguel Pérez Ferrero:

“Los primeros cines madrileños, aquellos de 1906, 1907, etc., eran barracas. Tenían un explicador, que en plena calle anunciaba las sesiones, se dirigía a voces al transeúnte, para llamar su atención, detenerle y hacerle entrar para presenciar la maravilla de lo que iba a desarrollarse en la pantalla. Cuando había suficiente público, el explicador también penetraba y ponía amplias ilustraciones habladas<sup>65</sup>”.

---

63. Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Vol. 1, 2 vols. (Madrid: Ediciones Rialp, 1965), 65.

64. *Ibíd.*, 62-70.

65. Miguel Pérez Ferrero, «Lo que va de ayer a hoy. Cinematógrafos,» *ABC*, 15 de mayo de 1958: 133.



La influencia del modo de consumir los espectáculos teatrales y pre-cinematográficos, está estrechamente vinculado con esta figura. Tal como afirma Diez, creemos que “en las proyecciones de películas los espectadores son tan participativos como lo eran en las representaciones: interpelan al explicador, comentan en voz alta la película, demandan del pianista determinada música, piden al proyccionista que vuelva a pasar una escena, leen en voz alta los rótulos...<sup>66</sup>”. Las interpelaciones directas, al grito de ¡qué hable! o ¡qué explique!, a estos actores del espectáculo cinematográfico quedan recogidas en diversos artículos a lo largo de los años en los que esta figura está en vigencia y nos permiten formarnos una idea del papel que desempeñan en el espectáculo, ya que la naturaleza oral del trabajo del explicador, tal como afirma Sánchez Salas<sup>67</sup>, dificulta conocer con exactitud los comentarios y el papel que jugaba este personaje. Por otro lado, esta figura aparece asociada a las salas más populares y los barracones, por lo que su desaparición pudo estar motivada por el asentamiento del espectáculo en salas estables: “solían ser gente ingeniosa y de mucho desparpajo, sobre todo en los cines populares de entrada a quince céntimos<sup>68</sup>”.

En 1902 encontramos una noticia ficcionada sobre una representación cinematográfica, reproducida y comentada en el capítulo anterior, en la que se refleja la figura de un empleado que pregona el título de los cuadros y aporta un ejemplo «Señores vamos a terminar el espectáculo con un verdadero cuadro sensacional: la llegada a la estación de Atocha del expreso de Sevilla el día 8 de Mayo último, hace apenas quince días<sup>69</sup>», reflejando no sólo el anuncio de un título, sino cierto carácter de maestro de ceremonias que lleva el ritmo y tempo del espectáculo – “vamos a terminar el espectáculo”— al tiempo que aporta cierta espectacularidad con comentarios como “cuadro sensacional” o “hace apenas quince días”. Según otros pasajes<sup>70</sup> recogidos en la prensa de la época, el explicador lee los títulos

---

66. Emeterio Diez Puertas, «Del teatro al cine mudo,» en *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 327.

67. Daniel Sánchez Salas, «El explicador español, a través de su reflejo cultural,» 41.

68. Ramiro Merino, «Música descriptiva,» *Blanco y negro*, 18 de abril de 1926: 45.

69. Ramiro Blanco, «La llegada del expreso,» En *Gaceta literaria, Diario oficial de avisos de Madrid*, 10 de febrero de 1902, 3.

70. Reproducidos en Anexos.

e intertítulos<sup>71</sup>, añade comentarios de todo tipo, recibe y despide al público, controla su comportamiento en la sala y da las aclaraciones oportunas en caso de que, por ejemplo se interrumpa la proyección<sup>72</sup>. Es más, el aumento de la duración de las cintas y su complejidad llevó a que las propias casas constructoras-productoras facilitaran el trabajo del explicador, lo cual nos da también medida de la importancia y extensión de esta figura que no es, según esto, anecdótica. Así en el catálogo de la empresa Pathé Frères de 1904, se incorporaban extensos comentarios sobre el contenido de la cinta que ayudaban al empresario en la selección de su compra, y al mismo tiempo aportaban una ayuda para su explicación. En películas compuestas por varios rollos, como *Aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de quince cuadros, la ayuda ofrecida en este sentido aumentaba y se indica el título del cuadro con la observación: “Para explicaciones, pedir noticia especial ilustrada<sup>73</sup>”. Así lo indica igualmente Méndez-Leite: “hacia el año 1906 llegó a España la primera película de largometraje, *La Arlesiana*, producida por la Pathé. Con las cintas de este tipo se consolidó definitivamente el “explicador” pues en la mayoría de los casos resultaba difícil comprender el argumento por medio de rótulos explicativos<sup>74</sup>”, de manera que uno de los cometidos principales del explicador es precisamente, ayudar a conocer el desarrollo del argumento, “el porqué y el sentido de las peripecias cinematográficas<sup>75</sup>”.

César González Ruano, en el periódico ABC, dedicó una columna a los explicadores en 1960, en la que rememoraba la actuación de uno de ellos:

---

71. Max Nabarro, «Max Nabarro, explicador. Una voz delante de la pantalla,» *Archivos de la Filmoteca*, febrero-junio de 1997: 143-154.

72. Max Nabarro, explicador en Ámsterdam, añade a su trabajo cometidos sobre los que no hemos encontrado ninguna referencia con respecto a los explicadores españoles, sin embargo, la reducida cantidad de empleados que se encargan de las proyecciones en los primeros años, nos hace pensar que pudieran llevar a cabo más de una actividad también en nuestro país. “Además de explicar las películas, mi trabajo consistiría en acomodar a los espectadores. Así pues, me convertí en un objeto señalizador, tenía que responsabilizarme de que la película empezara a su hora, procurar que no hubiera tiempos muertos durante las sesiones continuas que empezaban a mediodía y acababan a las once de la noche, tenía que cerrar, procurar que nadie viera las películas dos veces, vigilar que la gente se sentaba en la fila que había pagado, y dejar la recaudación en el lugar convenido después de las sesiones”. *Ibíd.*, 148. Nabarro señala además su coordinación con el pianista de la sala.

73. *Films et cinématographes Pathé*, Octubre 1904, 39.

74. Fernando Mendez-Leite, *Historia del cine español*, 65.

75. Felipe Sassone, «¡Queremos ver... y nada más!», *ABC*, 14 de junio de 1933: 14.

De chico yo he asistido al espectáculo en películas ayudadas por un explicador que esgrimía un largo puntero para señalar en la pantalla a los personajes e ilustrar de viva voz a los espectadores en lo que ocurría: «¡Vean ustedes al malvado conde y reparen en la siniestra expresión de su rostro que inquietantemente observa la desgraciada condesa!» Y el hombre del puntero ponía su puntero en las mismas narices del malvado conde y luego en el voluminoso cuerpo de la inocente condesa<sup>76</sup>.

Según Méndez-Leite y Tomás Borrás<sup>77</sup>, que ejerció de explicador, se veía varias veces la película antes de que se proyectara ante el público y se narraba el asunto de una manera personal.

Los explicadores llegaron a convertirse en una figura que atraía al público por sí mismos, como si se tratara de un artista; por ejemplo, Felipe Sassone recuerda que:

“Manolo Vico (...) hizo muchas veces con sus donaires verbales, que tenían más gracia que la cinta, las delicias de los espectadores madrileños. Íbamos a ver a Manolo y no a ver el film, y claro está que su gracejo llenaba a la maravilla nuestro deseo<sup>78</sup>”.

Por otro lado, el reflejo del explicador tuvo dos acogidas muy diferentes en la prensa de la época: o bien se les ensalza por su cultura o se les achaca justamente lo contrario. En la faceta más amable, se le otorgaba una cultura amplia —necesaria para hablar, situar y comentar los lugares más lejanos y los asuntos más variopintos— hasta el punto de ser, incluso, ensalzado como medio de educación:

“En el rápido desdoblamiento de una película, se desarrollan profundas enseñanzas morales, compendios históricos y geográficos conflictos y verdades vulgarizadas puestas ante los ojos en la sencilla página de una

---

76. César González-Ruano, «Los explicadores,» ABC, 19 de junio de 1960: 70.

77. Guillermo Bolin, «Tomás Borrás. El famoso e ilustre escritor fue en su primera juventud, precursor del cine sonoro», ABC, 3 de mayo de 1958: 86-87.

78. Felipe Sassone, «¡Queremos ver... y nada más!,» ABC, 14 de junio de 1933: 14.

proyección. Los cerebros no roturados por la cultura aprenden de oído lo que de otra manera nadie se ocupó de enseñarles, y el oído del pueblo escucha en el cine nombres de pueblos y costumbres, de lugares y de personas con los que, poco a poco, se familiariza, adquiriendo verdaderos conocimientos históricos, geográficos, sociales y políticos. (...) Cuando en el blanco lienzo aparezcan sitios y costumbres, que ignora, oiréis cien voces que dirigiéndose al explicador exclaman:

— ¡Qué hable!...

Es decir, que enseñe, que nos diga lo que queremos aprender<sup>79</sup>”.

Sin embargo, frente a aquellos que afirman presenciar “buenos discursos del explicador, entre enciclopédicos y chulapones, con atisbos científicos, sociológicos y artísticos absolutamente impensados, y desde luego inéditos<sup>80</sup>”, son mayoría quienes les otorgan un perfil de charlatanes y mentirosos, como en el comentario a propósito de un conflicto internacional relacionado con Marruecos, en el que se exclama “Lo que es usted es un hombre más embustero que un explicador de películas<sup>81</sup>”, acusando a quien lo recibe de no conocer aquello de lo que habla, y es que:

“para ser un mediano explicador de «cine» debe estar lo suficientemente impuesto en historia, geografía, ciencias naturales y artes de todo linaje, para no confundir Génova con Ginebra, Santo Tomás el de «ver y creer» con Santo Tomás de Aquino, Heliogábalo y el automedonte con unos cuadrúpedos, el trípode con el tríptico, y el pebetero con el florero<sup>82</sup>”.

Probablemente, la figura del explicador evolucionara pasando de ser alguien que “explica el motivo de los cuadros y la significación de las escenas que en el lienzo se ofrecen<sup>83</sup>”, hacia una figura especializada entre actor —como el Sr. Arce “que de explicador de películas

79. Fernando de Urquijo, «A cines...», *El País*, 22 de marzo de 1907, 3.

80. *La lectura dominical*, 6 de junio de 1908, 11.

81. *Nuevo mundo*, 1 de julio de 1909, 28.

82. Mariano De Cavia, «Cháchara» *El imparcial*, 3 de marzo de 1912, 1.

83. «El viaje del rey», *La correspondencia de España*, 8 de marzo de 1909, 6. Se trata de una caravana de “más de mil moros “que esperan en Ceuta la llegada del rey “para manifestarle su adhesión y simpatía”.

ha llegado a conquistar dignamente el puesto de actor cómico<sup>84</sup>” teatral —orador —“el popular explicador de películas Sr. Castillo, que con su oratoria distrae a la concurrencia que, entusiasmada, contempla el espectáculo<sup>85</sup>”— y *showman* que incorpora ruidos y efectos variados según Méndez-Leite.

Parece seguro que los explicadores formaban parte de la plantilla de la sala de exhibición y, pese a que inicialmente el operador y el explicador pudieran ser una misma figura los papeles se desdoblaron. Varias cuestiones nos permiten hacer esta afirmación. Para empezar, tal como hemos recogido y refleja Josetxo Cerdán, en los primeros años de la exhibición cinematográfica el operador de sala tiene que encargarse del cambio de película, de proyectar títulos con una linterna mágica y de “tratar el material con suficiente cuidado para que no se incendiase, y todo ello sin dejar de complacer al impaciente público de la sala<sup>86</sup>”, por otro lado, motivado por el peligro de incendio de la película, el operador quedó confinado en una cabina cerrada con una breve abertura para la salida de la proyección, lo cual impedía que la voz llegase al conjunto de la sala. Finalmente, hemos podido localizar alguna reseña sobre la presencia simultánea de un operador y un explicador; por ejemplo, con motivo del incendio de un local en Villareal (Castellón) en mayo de 1912, en el que se producen un número importante de muertos y heridos:

La sala quedó completamente a oscuras. El encargado de explicar las escenas reproducidas en la película, avisó al público, pidiéndole que esperase algunos momentos, pues la interrupción era pasajera y se reanudaría el espectáculo. Nuevamente se produjo la luz; pero casi simultáneamente ocurrió una fuerte explosión. (...) Ni el explicador ni el operador han sufrido el menor daño<sup>87</sup>.

---

84. *Eco artístico*, 15 de junio de 1910, 8.

85. *Eco artístico*, 25 de noviembre de 1911, 10.

86. Josetxo Cerdán, *La sala Napoleón*, 49-62.

87. *La Correspondencia de España*, 29 de mayo de 1912, 2. El explicador de las escenas representadas se llama Urbano Ort. *El Día de Madrid*, 29 de mayo de 1912, 2. Reproducido idéntico en *La correspondencia militar*, 29 de mayo de 1912, 3 y en *La correspondencia de España*, 7

En 1913, recogemos un último comentario en el que se refleja la desaparición del explicador en las proyecciones cinematográficas y que suma a sus competencias el comentario crítico sobre los actores:

Ahora, desde que al cine se le subió la vanidad a la cabeza, queriendo competir con el teatro, ha sido suprimido el explicador de películas. La desaparición de este tipo magnífico ha traído un mal que no tiene remedio. Un actor como un camello y una cupletosa friega-platos se lanzan hoy a la pantomima con un cinismo escandaloso; se contratan por cuarenta y cinco perras gordas al año, y ante un aparato de cine hacen Helio, Macbec... se visten de Cleopatra o Leonardo de Vinci, y empiezan a hacer barbaridades impunes. El explicador de películas les daba lo suyo a estos señores<sup>88</sup>.

### **Explicaciones escritas: los rótulos**

En diferentes artículos y crónicas<sup>89</sup> publicadas en la prensa, hemos encontrado comentarios sobre la utilización de rótulos, con el título de la cinta, proyectados en la pantalla antes de cada una de las vistas ofrecidas. Estos títulos estaban, como los cristales de las linternas mágicas, pintados inicialmente sobre cristal, sin embargo no hemos encontrado por el momento imágenes precisas sobre ello. Esta práctica, común en 1903, queda reflejada en los catálogos de las casas constructoras que aportan datos importantes en este sentido.

En el catálogo de Robert William Paul, publicado entre 1903-1904, se anunciaba un aparato que permitía proyectar imágenes estáticas y película cinematográfica eliminando así un aparato. Un año después, el catálogo de artículos Pathé de Macaya anunciaba, igualmente, aparatos que permitían ambos tipos de proyección pero se comunicaba la introducción de una banda de un metro y medio, con la marca de fábrica y el título, que enviaban en francés, inglés, alemán, español, italiano o ruso bajo pedido<sup>90</sup>.

88. *El Duende*, 2 de noviembre de 1913, 12-3.

89. Miguel Tormo, «El señor de la película», en *Álbum salón*, 1 de enero de 1903, 91-2.

90. Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 92.



“Dado que el título de cada una de nuestras vistas es anunciado por el proyector cinematográfico, el dispositivo de proyección fija no es indispensable. Sin embargo lo juzgamos necesario, pues la proyección de algunos dispositivos sobre cristal, poco costosos para el consumidor, y que representan vistas locales bien escogidas, es de un éxito seguro<sup>91</sup>”.

Es decir, en un segundo momento los títulos pasaron a ser fotografiados para incorporarlos a la propia película, este cambio tuvo varias implicaciones: además de intentar evitar las copias, se simplificó el trabajo de los operadores que tenían que manejar dos aparatos a la vez –uno de proyección fija y otro de proyección cinematográfica— lo cual, además podía obligar a contar con un ayudante. Al mismo tiempo, al fotografiarse, los títulos se incorporaron a la cadena de producción industrial y una vez obtenida la copia negativa del título, se podían obtener multitud de copias positivas, como sucedía con el resto de las películas. Pintar el título en cristal requería un trabajo artesanal, minucioso y más lento. En el catálogo de Gaumont<sup>92</sup> de 1905, también se ofrecía la inserción opcional del rótulo. Pathé, en su catálogo de 1904, indicaba que envía los títulos en varios idiomas (francés, inglés, alemán, español, italiano o ruso) en función del pedido y ofrecía títulos de cinco metros de largo para incorporarlos al espectáculo con diferentes mensajes para el público. Concretamente comercializaba las expresiones: “Intermedio”, “Mañana Matinée”, “Mañana nuevo espectáculo” y “Hasta luego”. La necesidad de comercializar títulos en diferentes idiomas pudo facilitar el establecimiento de comercios como el de Segundo de Chomón, dedicados precisamente a la elaboración de títulos. Estos títulos, igual que los diferentes rollos, probablemente se incorporaban en bobinas mayores. Los títulos intermedios explicativos se incorporaron aproximadamente desde 1908.

En cuanto a las marcas anti-copia, Pathé incluyó desde el 15 de abril de 1905, la marca de la empresa impresa en los laterales de la película<sup>93</sup>; Paul incluyó su nombre (Ilustración 12)

---

91. *Ibíd.* 38.

92. Recogido por Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 50.

93. *Catálogo de Aparatos y accesorios Pathé Frères*, junio 1905, 93.

mientras que Méliès, según Blot-Wellens, desarrolló un sistema de identificación de sus materiales que incluía taladros en el negativo y la firma grabada.

## EL INICIO DE LA ESPECIALIZACIÓN: LOS CATÁLOGOS PATHÉ FRÈRES.

Hay tres cuestiones principales que marcaron el inicio de la especialización y la creación de sectores industriales diferentes: la venta independiente del aparato tomavistas y del aparato proyector; el aumento de la demanda de películas para su exhibición y el paso de la venta al alquiler de las películas. La empresa de Charles Pathé, hegemónica a nivel comercial durante las primeras décadas del cinematógrafo, estableció algunos de los cambios más importantes que favorecieron esta especialización.

Charles Pathé se inició en el mundo del espectáculo mediante el fonógrafo y el kinetoscopio de Edison. Tras una breve asociación con Henri Joly, el 28 de septiembre de 1896, creó la empresa Pathé Frères junto a su hermano Emile, transformándola en sociedad anónima en diciembre de ese año<sup>94</sup>, lo que le permitió diversificar el negocio<sup>95</sup>. Entre 1898 y 1906, se dedicó a la fabricación de cilindros fonográficos en Chatou, a los rodajes de películas, revelado de negativos, tirado de copias y coloreado de películas, y a partir de esta fecha amplió las instalaciones en Joinville para el tirado de copias, montaje, tintados y virados. En 1901 Ferdinand Zecca comenzó a dirigir la producción de películas, en el puesto de director artístico, y la empresa comenzó una fase de crecimiento que la llevó a ampliar su infraestructura con nuevos estudios y a organizar sus catálogos agrupando temáticamente las películas. Desde 1903 Pathé se introdujo en el mercado norteamericano y pasó a ostentar uno de los primeros monopolios cinematográficos a nivel internacional. En España, fue una de las primeras empresas extranjeras que se estableció, lo que le permitió copar una parte importante del mercado.

---

94. «1896-1907 : Les debuts d'un empire industriel», *Fondation Jérôme Seydoux - Pathé*, <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/historique-pathe>

95. Blot-Wellens afirma que Pathé inicialmente se orienta exclusivamente hacia la producción. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 102.

En octubre de 1904, se editó un catálogo en castellano de la empresa Pathé<sup>96</sup> figurando Luis Macaya como depositario (Pasaje de los Baños, letra D, Barcelona), en el que se establecían las condiciones generales de venta, las tarifas por los diferentes servicios, los títulos disponibles organizados temáticamente, etc. Teniendo en cuenta su relevancia global y que es una de las primeras empresas internacionales que se asentaron en nuestro país<sup>97</sup>, el catálogo nos permite obtener información relevante y valiosa sobre el tipo de

# Pathé Frères

## en ESPAÑA

**para el alquiler de películas y la venta de aparatos  
de Cinematografía**

---

**Barcelona** { **Paseo de Gracia, 43**  
Apartado 471 - Teléfono 2336  
Dirección telegráfica y telefónica **PATHEFILMS-BARCELONA**  
Casa Central en España

**Sevilla** Cánovas del Castillo, 32  
Dirección telegráfica: «PATHEFILMS-SEVILLE»

**Bilbao** Colón Barreategui (representante López Oliva)

**Valencia** Colón, 10 (representante A. Pérez)

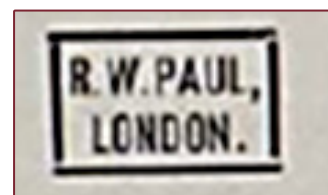
**Palma de Mallorca** Palacio, 16  
(representante Balet Graells)

---

**NOTA:** Estas agencias son las únicas autorizadas para alquilar las renombradas películas Pathé Frères y vender sus aparatos de precisión



ILUSTRACIÓN 12.- MARCAS ANTI-COPIA: (arriba) DE LA FÁBRICA PATHÉ FRÈRES; (abajo) DE LA MANUFACTURA DE ROBERT W. PAUL APARECIDOS EN SUS CATÁLOGOS E INCLUIDOS EN SUS NEGATIVOS; (izq.) EN LOS ANUNCIOS SE AVISABA QUIÉNES ESTABAN AUTORIZADOS PARA LA VENTA DE PRODUCTOS PATHÉ



96. *Cinématographes films. Anciens Établissements Pathé Frères*. 1904. [<http://en.www.mcu.es/cine/MC/FE/Documentacion/CinematographesFilms.html>]

97. En 1908, Pathé Frères y Gaumont tenían representación en Barcelona y Madrid y la sociedad italiana Cines en Barcelona. *Anuario Riera*, 1908.

relaciones comerciales que se establecían, los costes de los productos, etc. El interés del catálogo reside además en el hecho de que se establece una incipiente división de sectores que se hará realidad en apenas un lustro.

## LA ADQUISICIÓN DE PELÍCULAS - EL NEGOCIO DE LA EXHIBICIÓN

La adquisición de las películas se llevaba a cabo mediante la venta directa de la película. El pedido se hacía sobre catálogo bien a través del correo<sup>98</sup>, de un viajante<sup>99</sup> o representante, o bien por telégrafo<sup>100</sup>. El envío del pedido se hacía por correo o mediante las compañías de transporte, pero la empresa no se hacía responsable en caso de que surgiera algún tipo de problema en los mismos ni en caso de retraso, cuestiones que perduraran durante todo el período estudiado.

La distancia entre el centro de producción y los compradores era un problema en aquellas poblaciones y localidades a las que no llegaba el ferrocarril, lo que quedaba agravado teniendo en cuenta que buena parte de los exhibidores eran itinerantes y esto dificultaba la recepción de pedidos y los catálogos, al tiempo que pudo suponer un aliciente para que las empresas establecieran centros fijos más cercanos a los que los clientes pudieran acudir. Muestra de esta dificultad es al frase de aviso que se incluía en el catálogo:

“Como sabemos que algunos de nuestros clientes que explotan el cinematógrafo cambian de dirección a cada momento, les quedaremos muy obligados si nos informan de sus nuevas direcciones para evitar todos los retrasos que podrían suceder en la remesa de nuestros complementos mensuales al catálogo y estar seguros que están al corriente de las nuevas vistas cuando éstas han aparecido<sup>101</sup>”.

98. Así queda documentado por Camille Blot-Wellens en relación a la adquisición del aparato Lumière por parte de Eduardo Jimeno y de Sagarmínaga al interesarte por el Cronofotógrafo de Demeny. Camille Blot-Wellens, *Colección Sagarmínaga*, 33-37.

99. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinématographes Pathé*, octubre 1904, 5.

100. En el catálogo de la Pathé se incluye un código concreto para cada una de las películas de manera que se pueda hacer el pedido por este medio.

101. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinématographes Pathé*, octubre 1904, 5.

La primera solución de Pathé a este problema pudo ser apoyarse en viajantes y representantes que, al menos, sirvieran de intermediarios para la realización de los pedidos; sin embargo, no debió establecerse una relación laboral real en estos años ya que la empresa no se hacía responsable de los pedidos que un cliente pudiera tramitar con ellos, bajo el aviso:

Los pedidos remitidos a nuestros viajantes o representantes no nos incumben sino después de aprobación escrita de nuestra Dirección la que se reserva la facultad de modificarlos por correspondencia.

Al hacer el pedido el cliente debía también realizar el pago, hacerse cargo de los gastos de embalaje, transporte y aduana —también por adelantado—, además de asumir el coste y los problemas que se pudieran derivar del envío del paquete<sup>102</sup>. Para agilizar la compra y que los paquetes no quedaran retenidos, se recurrió a la contratación de agentes de aduana encargados de la recepción y envío de los paquetes y del pago de los costes de aduanas<sup>103</sup>.

En cuanto al catálogo, Pathé estableció un volumen general y mensualmente publicaba complementos con las novedades. En el catálogo aparecía el título de la cinta y una breve descripción que servía al cliente como referencia para hacer el pedido y, ante la posibilidad de errores, la empresa se ofrecía a cambiarla si al cliente no le gustaba y estaba nueva, aunque excluían de esta posibilidad los “cuadros de actualidad”. Las cintas impresionadas aparecían agrupadas por categorías, en series, para facilitar la selección<sup>104</sup>:

- 1ª serie: Escenas al aire libre: Películas de entre veinte y ciento cincuenta metros entre las que se encuentran *Panorama circular de Barcelona y sus alrededores*, *Panorama de Tibidabo*, *Barcelona* (España) que según la descripción está “tomado en frente de un tren funicular en marcha, subida y bajada<sup>105</sup>”, y *Barcelona! Parque al crepúsculo*.

---

102. *Ibíd.*, 4.

103. Para hacer frente a estos gastos, los clientes solían abrir una cuenta con la empresa a la que giraban cheques. *Ibíd.*, 39.

104. De las diferentes categorías hemos seleccionado aquellos títulos que hemos considerado especialmente significativos por su relación con nuestro país o porque la cinta presente características destacables para este trabajo.

105. «Serie 1, Escenas al aire libre», *Films et cinématographes Pathé*, octubre 1904, 16.



- 2ª Serie: Escenas cómicas: La mayoría de quince metros pudiendo llegar a los ciento veinte. Se incluye en esta serie *Don Quijote de la Mancha* compuesta por quince cuadros que en conjunto suponen un total de 430 metros por lo que se ofrece la misma película reducida a 255 metros.

- 3ª Serie: Escenas de transformaciones, con cintas como *Metamorfosis de la mariposa* “con la incorporación de efectos cinematográficos nuevos, especialmente en colores”.

- 4ª Serie: Ejercicios acrobáticos: Cuadros realizados por artistas de variedades. En esta serie aparece resaltada la cinta titulada Arenas de Barcelona (125 metros), que incluía una corrida de toros de Luis Mazzantini y Bombita en la que “el espectador asiste sucesivamente a todas las peripecias de la lucha. Entrada de la cuadrilla, picadores a caballo, colocación de las banderillas, estocada, muerte del toro. El interés particularmente conmoviente [sic] que ofrece nos hace encomendarla de modo especial, seguros de que los aficionados a las emociones fuertes estarán satisfechos”.

- 5ª Serie: Escenas históricas, políticas y de actualidad. Escenas militares. Serie especialmente interesante que incluía tanto cuadros de actualidades como *Viaje de M. Emile Loubet a Rusia* y cuadros de ficción como *La epopeya napoleónica* o *Guillermo Tell* en el que, como sucedió en el caso de *Don Quijote*, se especificaba la posibilidad de pedir un catálogo especial ilustrado para la explicación, posibilidad que se ofrecía en las bandas formadas por varios cuadros. De la banda *Guillermo Tell* se resaltaba que se trataba de una producción especial, compuesta de cinco cuadros, que “se desarrolla en el medio de la vida campestre de las poblaciones montañosas. El marco tan pintoresco y tan grandioso de los paisajes de Suiza, nos ha permitido utilizar los recursos debidos a la instalación muy particular de nuestro teatro. Nuestros tramoyistas han podido dar libre carrera a su imaginación pintando decoraciones maravillosas que completan la obra, dándole un carácter completamente artístico<sup>106</sup>”; una descripción que nos remite a capítulos anteriores y a la trasposición directa del personal y el espacio teatral a la producción de las primeras ficciones cinematográficas. Aparecen también las películas *María Antonieta* con nueve cuadros y *Cristóbal Colón* con ocho.

Por otro lado, debido al contenido político de algunas de las cintas, como la serie

---

106. *Films et cinématographes Pathé, octobre 1904, 97-98.*



Acontecimientos ruso-japoneses<sup>107</sup>, se ofrecía la posibilidad de adquirir el título “Viva Rusia” o “Viva Japón” para añadirlo al final de la película según la tendencia del exhibidor.

- 6ª Serie: Cuadros de carácter picante para cuya proyección se especifica que no se debe admitir a los niños en la representación de estos cuadros. La exhibición de este tipo de escenas en nuestro país, generó problemas morales que llevaron a la retirada de las cintas por parte de las autoridades. Como ejemplo, en 1897, el gobernador civil de Barcelona multó con cien pesetas al empresario del cinematógrafo de Puertaferri, por exhibir cuadros contrarios a la moral<sup>108</sup>, y la misma multa se le impuso al propietario del Salón de Actualidades por la exhibición de una vista pornográfica<sup>109</sup>.

- 7ª Serie: Bailes, compuesto en ocasiones por varias cintas de un mismo personaje o grupo entre las que destacamos las *Danzas españolas ejecutadas por la Romero*, de la que se venden dos números.

- 8ª Serie: Escenas dramáticas y realistas, entre las que se encuentra *Quo Vadis*, exhibida en varias salas españolas, y el conjunto de *Ejecución capital*.

- 9ª Serie: Cuentos

- 10ª Serie: Escenas religiosas y bíblicas.

- 11ª Serie: Escenas cine-fonográficas, para la cual era necesario utilizar un fonógrafo con el que, supuestamente, la película se proyecta en sincronismo; “el sincronismo perfectísimo del conjunto es garantizado y que cualquier material puede emplearse, basta adquirir el fonógrafo especial” junto con la cinta cinematográfica para cuyo rodaje se han escogido “los trozos apropiados a este género<sup>110</sup>”. El exhibidor debía adquirir los cilindros fonocinegráficos con un coste añadido de 4,80 francos.

Finalmente se incluye una sección de Escenas fuera de serie que incluye Vistas científicas. La empresa Pathé vendía la película impresionada a dos francos el metro y las bandas iluminadas a 2,50 francos el metro, y se ofrecían las bandas con perforaciones Edison (4

---

107. *Ibíd.*, 103.

108. *La lectura dominical*, 12 de septiembre de 1897, 11.

109. *La época*, 10 de abril de 1900, 3. Además se incautaron de 150 vistas pornográficas y folletos. (*La Dinastía*, 22 de enero de 1901, 2).

110. «Escenas cine-fonográficas», *Films et cinématographes Pathé*, octubre 1904, 147.

agujeros por imagen) o bien con perforaciones Lumière (1 agujero por imagen)<sup>111</sup>.

## LA CREACIÓN DE PELÍCULAS IMPRESAS: LA PRODUCCIÓN

Las salas de exhibición demandaban continuamente nuevas películas con las que seguir atrayendo a los espectadores. Esta demanda requería la producción continuada de cintas y la búsqueda de asuntos y temas novedosos.

Pathé estableció una estrategia en este sentido que le llevó a incorporar a sus catálogos películas procedentes de tres fuentes: en primer lugar de la producción propia, en segundo lugar de la adquisición de títulos rodados de manera independiente por sus clientes y finalmente, facilitando a un tercero la posibilidad de que rodara su propia película con materiales y un operador de la empresa, para lo cual se ofrecía hasta el laboratorio.

En lo que respecta a la producción propia, en el caso de las bandas de ficción la empresa ponía de relieve en su catálogo la contratación en exclusiva de “reputados pintores escenógrafos” que permitían modificar las decoraciones de las escenas y adaptarlas al asunto es decir, habían pasado de reutilizar los decorados como Méliès a que “cada una de nuestras escenas comporta su decoración especial<sup>112</sup>” contratando para ello a personal especializado. En el caso de las bandas de actualidades decían ser inigualables debido a que “la cantidad enorme que de esta clase de asuntos hemos vendido nos ha probado que hemos sabido llenar un hueco y que nuestros clientes han reconocido sus ventajas<sup>113</sup>” y las definían como “escenas de interés general nacional e internacional que por su importancia consiguen apasionar a la opinión<sup>114</sup>”.

En segundo lugar, la empresa se ofrecía a comprar material rodado por los clientes:

111. Las imágenes en las cintas con perforaciones Lumière miden 20mm de altura y las de perforación Edison 19mm, lo que provoca que las bandas de esta perforación sean más cortas “sin que por esto disminuya en nada el interés de la escena”. El ancho para ambos casos es de 35mm. Las bandas se envían en cajas metálicas. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinématographes Pathé*, 11.

112. «A nuestros clientes», *Films et cinématographes Pathé*, 3.

113. *Ibíd.*

114. *Ibíd.*

“inducimos a nuestros clientes a que nos sometan las bandas negativas que pudiesen tomar en sus diferentes peregrinaciones advirtiéndoles que somos compradores, por un precio que pudiera discutirse, siempre que presenten un asunto que pueda interesarnos<sup>115</sup>”. En el intercambio la empresa incluso facilitaba una copia positiva iluminada gratuita para “las bandas procuradas por nuestros clientes<sup>116</sup>”. Este ofrecimiento a la adquisición de cintas nuevas nos indica la existencia de una demanda que la empresa o bien no puede abarcar o bien no le interesa hacerlo y nos remite a la creación de las empresas productoras que van a requerir profesionales especializados.

Finalmente, la empresa Pathé estableció un servicio tarificado para la “toma de escenas cinematográficas por cuenta de nuestros clientes, con un operador y el material necesario”, el coste era de cincuenta francos el primer día y cuarenta cada día adicional, comprendiendo los días de viaje, los gastos del mismo y el transporte del material. La banda negativa, de un mínimo de veinte metros, se vendía a un franco cada metro y la del tiraje del positivo, con un mínimo de quince metros, al mismo precio<sup>117</sup>. La empresa además se podía encargar del trabajo de laboratorio, hasta el tiraje del positivo, en cuyo caso la empresa “desarrolla los clichés de manera gratuita”. Suponemos que con estos clichés se refieren a la prueba necesaria para estimar la cantidad de luz necesaria a la hora de llevar a cabo la copia positiva, sin embargo, la utilización de la palabra cliché da lugar a confusión debido a que, como indica Raquel Gallego Paz<sup>118</sup>, se trata de un término polisémico aplicado tanto al soporte como a la imagen. No hemos podido comprobar si en estos años se utilizan imágenes como parte de una posible promoción de la película de manera habitual. En cambio sí queda reflejado el regalo de imágenes con algunas cintas y estos clichés podrían referirse a imágenes promocionales obtenidas directamente desde la película negativa<sup>119</sup>.

---

115. Recomendaciones importantes y avisos diversos, *Ibíd.*, 6.

116. *Ibíd.*, 8.

117. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinématographes Pathé*, 7.

118. Raquel Gallego Paz, *El léxico técnico de la fotografía en español en el s. XIX*. (Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2002)

119. Este dato nos parece relevante porque puede indicar la utilización de imágenes promocionales para cuya elaboración surgirá con los años la figura del fotógrafo de escena o foto-fija. La utilización de imágenes de escena es habitual en la prensa especializada que surgió alrededor de 1910.

Para que el exhibidor pudiera publicitar su espectáculo, Pathé vendía carteles de 120 x 160 “representando los diferentes cuadros de nuestras escenas” al precio de 0,50 céntimos la pieza<sup>120</sup> y, como comentamos, “la mayor parte de nuestras bandas van acompañadas de una fotografía (13 x 18) representando la parte más interesante de la escena y la ofrecemos gratis a todo comprador<sup>121</sup>”.

En España este intercambio o venta de cintas entre los operadores o productores nacionales y la empresa Pathé, pudo darse dentro de la escala de los pocos rodajes que según parece se realizaron en el país, implicando que las cintas no fueron necesariamente realizadas por operadores enviados por la empresa constructora. La prensa de la época recogió rodajes como el de “la empresa del cinematógrafo instalado en los bajos de la Casa Napoleón ha ofrecido a la comisión de las fiestas del Carnaval, fotografiar toda la cabalgata infantil y de coches adornados; y reproducirla para ser exhibida en todos los cinematógrafos que funcionan en el mundo<sup>122</sup>”, al tiempo que son destacables títulos del catálogo Pathé como *Recibimiento de S. M. Alfonso XIII en Barcelona*, *El Rey de España Alfonso XIII pasando revista a bordo del Nautilus* y los mencionados: *Panorama circular de Barcelona y sus alrededores*, *Panorama de Tibidabo, Barcelona (España)* o *Barcelona! Parque al crepúsculo*.

## LOS OPERADORES: DIVISIÓN DE APARATOS Y FUNCIONES

En 1902 Pathé había comprado a los hermanos Lumière los derechos de sus inventos y transformó el cinematógrafo en dos dispositivos distintos, uno tomavistas y otro proyector<sup>123</sup>. En paralelo, las mejoras que se requerían tanto en la fase de rodaje como en la de proyección provocaron la división en dos aparatos con mejoras específicas para la función que debían cubrir. La división del aparato cinematográfico en dos generó que la función de operador también se separara.

120. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinematographes Pathe'*, Octubre 1904, 8.

121. «Condiciones generales de la venta», *Films et cinematographes Pathe'*, Octubre 1904, 12.

122. *La Dinastía*, 28 de enero de 1898.

123. Camille Blot-Wellens, *La colección Sagarmínaga*, 77.

Además del catálogo para la venta de películas, Macaya era también concesionario de los aparatos que igualmente vendían mediante catálogo. En 1905, Macaya publicó *Cinematógrafos Pathé Frères, Aparatos & accesorios*<sup>124</sup>, en el que una pequeña parte reflejaba los precios de los aparatos y utensilios que vendía<sup>125</sup> y cuya parte más extensa dedicó a explicar los diferentes aparatos, la forma de utilizarlos y la forma de evitar errores frecuentes, estableciendo un manual que nos aporta una información valiosísima para entender el contenido y las condiciones del trabajo de los primeros profesionales de la industria cinematográfica.

### **Operadores de cámara**

El aparato tomavistas Pathé estaba construido en madera e incluía un mirador —primitivo visor— un contador de metraje y objetivos Voigtlander de 51 milímetros con un diafragma de f4,5, es decir, bastante luminoso lo que “permite obrar aún por tiempo sombrío<sup>126</sup>” (Ilustración 13). En la máquina se colocaban dos cajas de depósito intercambiables a plena luz del día, una con la película virgen en rollos de 60 metros, y otra que recibía la película después de haber sido impresionada. La película debía colocarse previamente en estas cajas en laboratorio, es decir, en un espacio provisto únicamente de una luz roja.

Parece probable que en los primeros años quien adquirió una cámara la manejara y, aunque ocasionalmente se transformaran en asalariados, como sucedió con los operadores de cabina, en general fueron parte esencial de las iniciales empresas de producción manteniendo la iniciativa del rodaje de las diferentes vistas, aportando los recursos para ello e incluso contratando a otros —por ejemplo, personal de teatro para las cintas de ficción—. Generalmente, además, los operadores de cámara ampliaron su infraestructura adquiriendo un espacio estable de trabajo que solía incluir galería de pose y laboratorio.

---

124. Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères, Aparatos & accesorios*, junio de 1905.

125. Ofrecía en el catálogo presupuestos básico de postes para proyección de entre 1.225 y 1321 pesetas a lo que habría que añadir el sistema de alumbrado; la garita suponían 850 pesetas más. Un aparato tomavistas de perforación universal (Edison) con dos cajas de depósito suponían 1.100 pesetas, el trípode con plataforma para panorámicas 250 y el aparatos de positivar 650 pesetas.

126. Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères. Aparatos & accesorios*, 15.

“— ¿Qué haces ahora? — le pregunté.

— Tengo una plaza soberbia. He salido completamente de todos mis apuros. Estoy colocado en una Compañía inglesa de cinematógrafo para buscar números sensacionales.

— ¿Has hecho ya buenos negocios?

— Empiezo a hacerlos. El último número que me han enviado de Inglaterra, no es cosa. ¡Ah si no se hubiese malogrado mi última «ejecución», aquello sí que hubiera sido una mina de oro. Figúrate que en un país (no puedo nombrártelo) iban a guillotinar a cierto criminal. La Compañía me tenía encargado que me procurase la ejecución, dándome carta blanca para las condiciones. Podía llegar hasta cincuenta mil francos. Provisto de las cartas de recomendación necesarias, fui a entrevistarme con el magistrado para hacer tratos. Y le pregunto qué condiciones estipulaba para permitirme instalar mi aparato frente a la guillotina.

El hombre me miró algo desconcertado, y exclamó: «— ¡Esto sí que se llama estar de pega! Se ha recibido el indulto del condenado esta mañana... ¿Por qué no vino usted anoche? Aún era tiempo...»

— Ya ves cómo se desbaratan los buenos negocios — prosiguió Enrique Flan.

Y se brindó, por él y por mí, otro par de cigarros<sup>127</sup>.

Los operadores de cámara obtenían las películas negativas y generalmente las revelaban y obtenían las copias positivas. Para la obtención de la películas, Macaya recomendaba fijar el aparato en su pie, quitar la tapa del objetivo y “comprobar su puesta en placas con ayuda del mirador que se apunta por medio del tubo porta-lente<sup>128</sup>”. Los pies en estos años eran muy similares a los que se utilizaban en fotografía, pero como se muestra en la Ilustración 14 se incorporaron necesidades específicas como la altura que permitía “cinematografiar

127. En el catálogo Pathé de películas se incluía una recopilación de diferentes formas de ejecución. Tristán Bernard, “Cinematógrafos al aire libre”. En *París Alegre*, 16 de junio de 1902, 12-13.

128. Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères. Aparatos & accesorios*, 18.



[sic] por encima de las multitudes<sup>129</sup>” y mecanismos, especialmente para la toma de panorámicas.

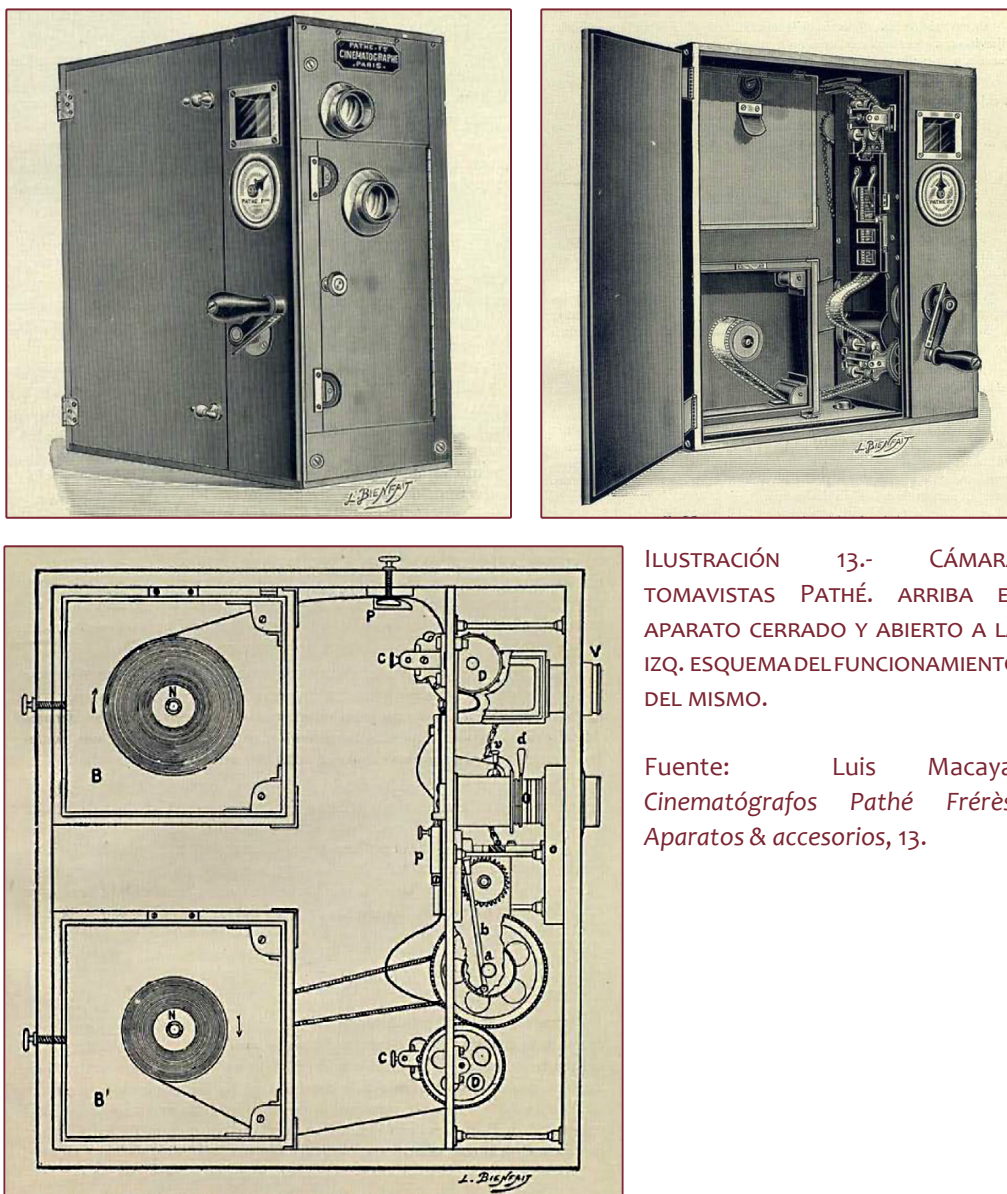


ILUSTRACIÓN 13.- CÁMARA TOMAVISTAS PATHÉ. ARRIBA EL APARATO CERRADO Y ABIERTO A LA IZQ. ESQUEMA DEL FUNCIONAMIENTO DEL MISMO.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères, Aparatos & accesorios*, 13.

Para que las imágenes fuesen correctas las recomendaciones eran mantener el obturador totalmente abierto y controlar la cantidad de luz con el diafragma, observando las mismas precauciones que en el caso de la toma de fotografías, es decir, no situar la cámara directamente hacia la fuente de luz o a pleno sol.

Antes de empezar a rodar se situaba el contador a cero y se aseguraba el conjunto en el pie, cuestión muy importante ya que al accionar la manivela se podía generar movimiento y que

129. *Ibíd.*, 66.

la imagen resultase movida.

“Para tomar la vista, manténgase el aparato con la mano izquierda, y gírese el manubrio de izquierda a derecha, es decir en el sentido de las agujas de un reloj, con la mayor regularidad posible a la velocidad de 2 vueltas por segundo; esta cadencia corresponde a la toma de 15 imágenes por segundo, o sea un empleo de cerca de 20 metros de película por minuto, pues la bobina de 60 metros permite la toma de una vista de una duración aproximada de 3 minutos<sup>130</sup>” .

Si el operador no utilizaba el rollo completo podía hacer uso del sistema perforador, un punzón situado en el paso de la película hacia la caja contenedora una vez impresionada, que realizaba un agujero central en el negativo. Esta perforación permitía que la cinta se utilizase para tomar diferentes asuntos y poder posteriormente dividir la película en tantos trozos como asuntos se hubiesen registrado en el laboratorio, identificación necesaria para ajustar el revelado en función del tipo de luz que hubiese habido durante el registro. Por el contrario, si el asunto requería una duración mayor, la caja contenedora de película que había encerrado la película virgen previamente y que había quedado vacía, se situaba como caja receptora y se colocaba una nueva caja con negativo sin impresionar.

En el caso de rodar panorámicas, Macaya recomendaba cierta relación entre las velocidades de la manija del aparato y la de la plataforma que además debía guardar relación con la velocidad del asunto que se quisiera registrar, de manera que:

“En la práctica, es bastante difícil para un solo operador maniobrar de una vez ambas manijas, dando a cada una, una cadencia distinta pero regular y [en] el sentido de su marcha pudiendo ser opuesto. Es ventajoso y conveniente valerse de un ayudante que maniobre convenientemente la manija del aparato de tomar las vistas, sin preocuparse del funcionamiento del panorámico que será la única ocupación del operador: éste, como un cazador sigue con su fusil la caza al vuelo, tendrá que hacer maniobrar la

---

130. *Ibíd.*



ILUSTRACIÓN 14.- TRÍPODE MODELO GRANDE.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères. Aparatos & accesorios*, 66.

### **Operadores de cabina: Proyeccionista - creador**

Los operadores de cabina o de sala, los proyeccionistas, fueron los primeros profesionales de la industria cinematográfica. Para Cerdán, debido a la simplicidad de las películas realizadas en los primeros años “el cámara no requería tanta destreza como el operador de sala, que tenía que bregar con el cambio de película entre proyección y proyección, incorporar vistas fijas en el caso de haberlas —para lo cual se utilizaba un aparato diferente—,

manija de la plataforma en un sentido u otro, sin precipitación ni arrebatos y con una velocidad regular<sup>131</sup>”.

Encuantoalreveladoylaobtención de positivas, tanto Pathé como Paul ofrecían sistemas similares que obligaban a revelar la película en fragmentos de veinte o veinticinco metros (Ilustración 15) y facilitaban aparatos especiales para la obtención de copias positivas como el de la Ilustración 16. Paul incluyó en su catálogo el laboratorio de su empresa porque, además de la producción y venta de películas y aparatos ofrecía este servicio.

131. *Ibíd.*, 67.

tratar el material con suficiente cuidado para que no se incendiase, y todo ello sin dejar de complacer al impaciente público de la sala<sup>132</sup>”. Efectivamente, además de combinar vistas fijas y cinematográficas, realizar empalmes y solucionar las roturas y desperfectos que pudieran ocasionarse en las películas durante la proyección, eran responsables del cuidado de las mismas arrollándolas y humedeciéndolas para evitar roturas; finalmente, los operadores estaban encargados de realizar la instalación completa incluyendo la pantalla y la red eléctrica, además de utilizar diferentes objetivos en el proyector para ajustarse al tamaño de la sala.

Con los años se les exigió demostrar una serie de conocimientos para ejercer la profesión debiendo someterse a un examen que les habilitaba para poder trabajar. Encargados de proyectar las películas en las diferentes salas, para Musser, “estos showman son responsables de la rica panoplia de acompañamientos sonoros que incluyen voces, música y efectos<sup>133</sup>” aunque, por el momento no hemos encontrado referencias en este sentido en la prensa española excepto la reseña, citada por Josefina Martínez, sobre la presentación del Animatógrafo. Por otro lado, Musser señala igualmente que los operadores de cabina fueron también los responsables de explorar las posibilidades de expresión que les ofrecía el medio, ya que al menos durante unos años tuvieron el control creativo cinematográfico. La edición, llevada a cabo desde la exhibición, fue un procedimiento común durante los últimos años de la década de 1890. En primer lugar, esta edición primitiva fue realizada cuando los exhibidores estructuraron grupos de pequeñas películas, generalmente de una única toma, en secuencias complejas (aunque sin el elaborado proceso en el que se convertirá en años posteriores). La compañía de Selig, en EEUU, por ejemplo, proporcionó hasta cinco tipos de programa diferentes de 25, 20, 15, 12 ó 9 películas. El exhibidor que no podía adquirir el lote completo hacía una selección en función de sus recursos o de sus preferencias. En las películas de varios rollos de la Pathé la empresa presentaba una selección aunque el empresario podía adquirirlo individualmente e, incluso podían combinar

---

132. Josexo Cerdán, «La sala Napoleón : un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona 1897-1898», en *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 49-62.

133. “These showmen were responsible for the rich panoply of sound accompaniment that included voice, music, and effects”. Charles Musser, *The emergence of cinema. The American screen to 1907*, 193.



películas de diferentes compañías. En algunos casos se ofrecían todos los cuadros como un

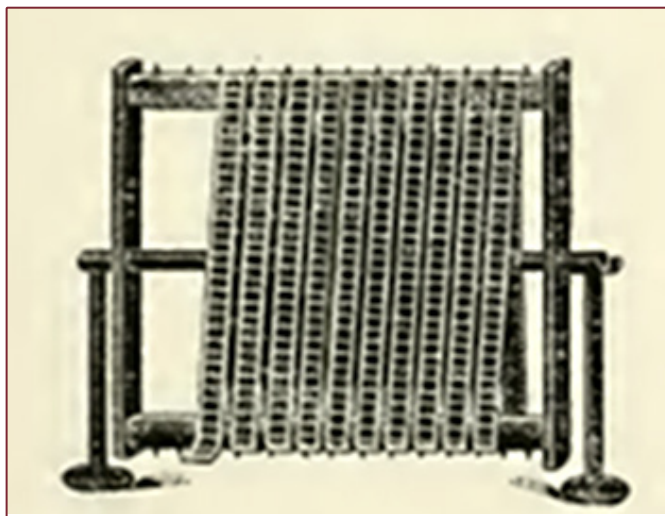


ILUSTRACIÓN 15 (arriba).- SISTEMA DE ARROLLADO DEL NEGATIVO PARA LA LABORATORIO.

Fuente: Frederick A. Talbot, *Moving pictures. How they are made and worked*, (London: William Heinemann, 1914), 77.

ILUSTRACIÓN 16 (Izq.).- POSITIVADORA PATHÉ.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé Frères, Aparatos & accesorios*, 24.

grupo indivisible, pero en otros no había una versión definitiva de las películas.

Parece que las sesiones se organizaban con la proyección de un grupo de películas, inicialmente unas diez de aproximadamente diecisiete metros cada una, es decir “entre un minuto de duración para cada película, y un minuto para cargar el proyector entre película y película, las sesiones duraban más o menos media hora<sup>134</sup>”.

El equipo de proyección constaba de una linterna desde la que partía el foco luminoso, un aparato de proyección en el que se situaba la bobina con la película positiva que se hacía deslizar delante del foco luminoso, y una pantalla en la que se proyectaban las imágenes.

La linterna, muy similar a las antiguas linternas mágicas, se componía de una caja dentro de la cual se situaba la lámpara de arco con los carbones incandescentes, provista de un sistema óptico que condensaba el rayo generado por la lámpara, y un depósito de agua para absorber el calor generado por la misma. En el caso de la linterna Pathé, el depósito de

134. Camille Blot-Wellens, : La colección Sagamínaga, 46.

agua podía desmontarse y sustituirlo por un cono que permitía la proyección de imágenes fijas, es decir, se trataba de un sistema similar al comercializado por Gaumont que evitaba tener que manejar dos aparatos simultáneamente y el consiguiente ayudante. Sin embargo, con el aumento del tamaño de los rollos, muchas salas instalaron dos proyectores que evitaran detener el proyector para cambiar los mismos con lo que el puesto de ayudante de operador de cabina se volvió a hacer necesario .

“Para pasar de las proyecciones cinematográficas a las proyecciones fijas, después de introducir en el cono porta-objetivo el objetivo conveniente (...) y el dispositivo estando convenientemente colocado en su cuadro, hacer deslizar suavemente la linterna completamente a la izquierda y a un tiempo parar el cinematógrafo. La vista fija, reemplaza inmediatamente las vistas animadas.

Si el operario tiene a su disposición un ayudante, será muy natural aprovecharse del momento en que se vuelve a cargar el aparato para ocupar la pantalla con vistas fijas<sup>135</sup>”.

El aparato de proyección servía para bobinas de 300 metros y se daba la posibilidad de adaptar una devanadera automática para recoger la película según se iba proyectando. Una vez colocada la bobina o el rollo, había que realizar un bucle que evitara la rotura de la película por exceso de tensión. Para encuadrar la película había que ajustar mediante una palanca la ventanilla movable que quedaba fija apretando un tornillo; la propia vibración del aparato podía aflojar dicho tornillo con el consiguiente descuadre de la imagen y las protestas de los espectadores. El proyector podía moverse a mano o con motor.

La linterna y el aparato de proyección se situaban sobre un soporte fijo o desmontable en función de las necesidades del exhibidor, como el de la Ilustración 17.

La proyección podía realizarse por transparencia, situando la pantalla entre el proyector y el público, o por reflexión cuando éstos se situaban en el mismo lado que la pantalla, en cuyo caso podía proyectarse sobre un muro. La decisión de utilizar un tipo u otro de

---

135. Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 45.



proyección variaba en función de la sala.

Finalmente, en catálogo aparece ya la cabina portátil para el proyector como se ve en la Ilustración 18, que pocos años después sería de uso obligatorio. Con un tamaño de 2x2 y una altura de 1,90 metros y fabricada en hierro batido, estaba equipada con una serie de aberturas para permitir la salida de los rayos del proyector. Esta garita estaba concebida como un mecanismo de protección del público en caso de incendio, si bien Macaya en el catálogo hacía más hincapié en la recogida de la película ya proyectada, en el uso de cajas protectoras como las de la Ilustración 19, y en que el operador no fumase en la cabina.

## LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS

En cinematografía, la producción es la encargada de la creación del producto audiovisual desde su concepción hasta la llegada a salas del producto realizado, pasando por el sector de la distribución una vez que se establezca el sector . En este sentido la producción es quien apuesta por un proyecto y arriesga económicamente para obtener una cinta; para llevar a cabo su labor buscará los recursos financieros y los equipos humanos y técnicos que tendrá que gestionar.

Durante esta primera etapa de la cinematografía vamos a considerar productor a quien toma la iniciativa de rodar una cinta y financia el proyecto. Según lo visto, tanto en el capítulo anterior como en este, podemos concretar esta labor de producción en tres grupos: los pioneros, las empresas constructoras de aparatos a las que nos hemos ido refiriendo como empresas constructoras-productoras, y las empresas exhibidoras-productoras.

### **PIONEROS PRODUCTORES. CONCEPTO DE PRODUCCIÓN.**

Según hemos visto hasta ahora la producción en un primer momento recayó en las empresas constructoras de los aparatos como fórmula de negocio para explotar el aparato por la vía de la exhibición. Pese a las reticencias de Lumière para vender su cámara-proyector y a las

guerras de patentes de Edison, aparecieron cámaras tomavistas y proyectores de otros muchos fabricantes, con mayor o menor calidad y con mayor o menor repercusión en la historia. Así, más allá del monopolio inicial de estas empresas, Letamendi apunta a que el mayor número de rodajes se realizaron de la mano de “un grupo de pioneros que (...) eran auténticos apátridas, ciudadanos del mundo, como quieren llamarles, que recorrieron diferentes territorios sin ningún tipo de dependencia de cualquier industria nacional” si

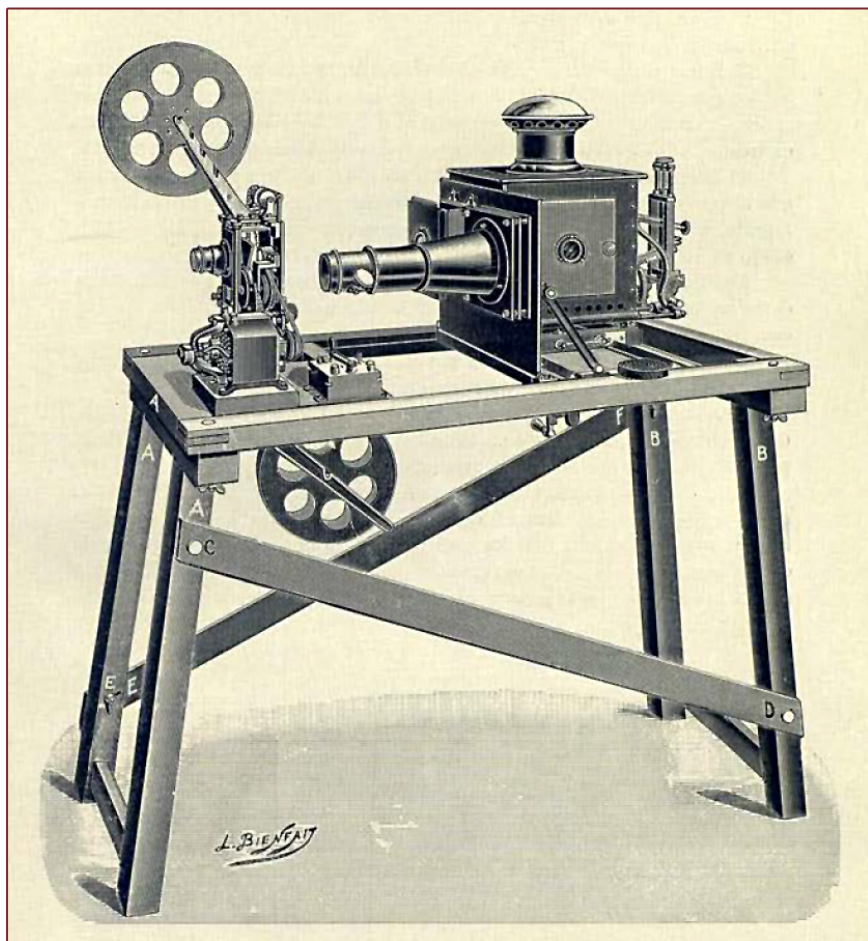


ILUSTRACIÓN 17.- POSTE DESMONTABLE PARA PROYECCIONES FIJAS Y ANIMADAS.  
Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 39.

bien mantiene una postura diferente a la que se plantea aquí al afirmar que “ellos mismos costearon sus trabajos y por ello se les identifica también como productores, lo cual es discutible<sup>136</sup>”. Por su parte, Jacoste Quesada define al productor como la persona que “promueve en primera instancia una película y a quien se le supone poseer la autoridad/

136. Jon Letamendi: Los orígenes del cine en Cataluña.

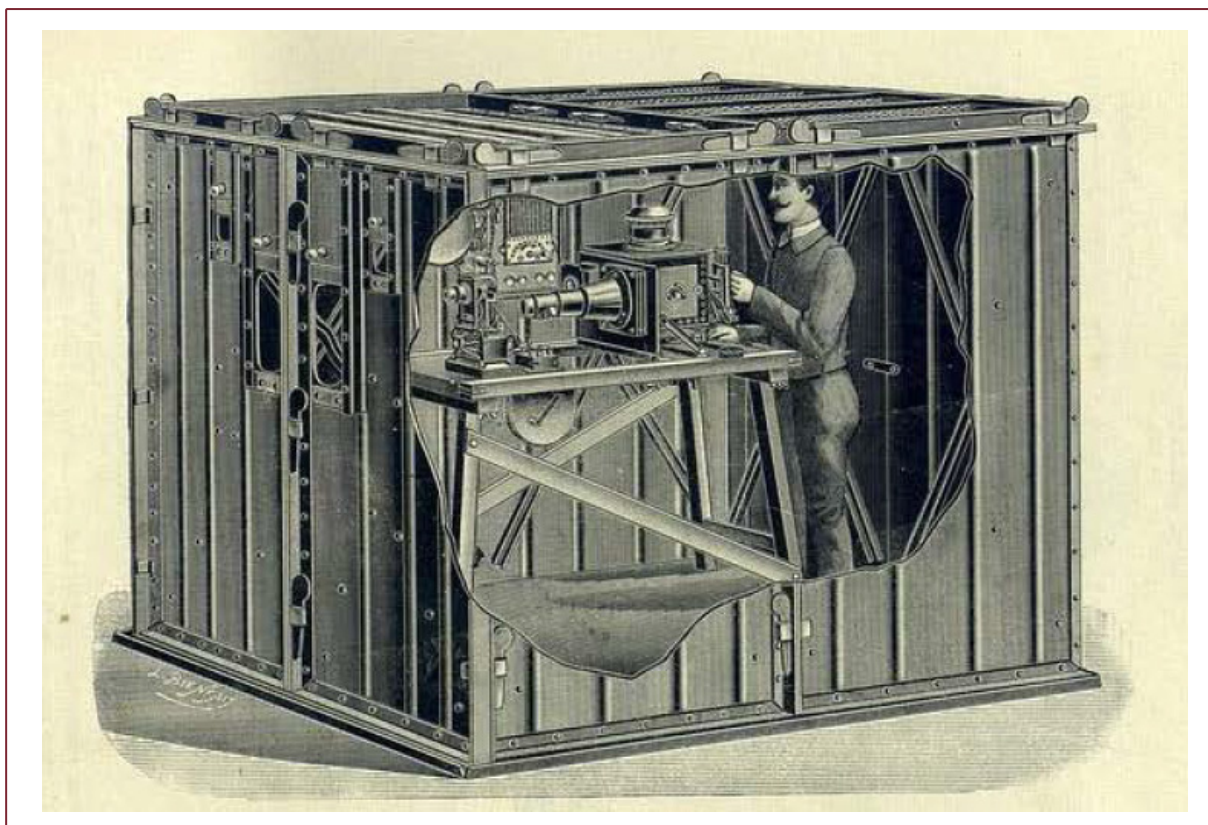


ILUSTRACIÓN 18.- CABINA PREFABRICADA DE GAUMONT PARA PROYECCIÓN.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 75.

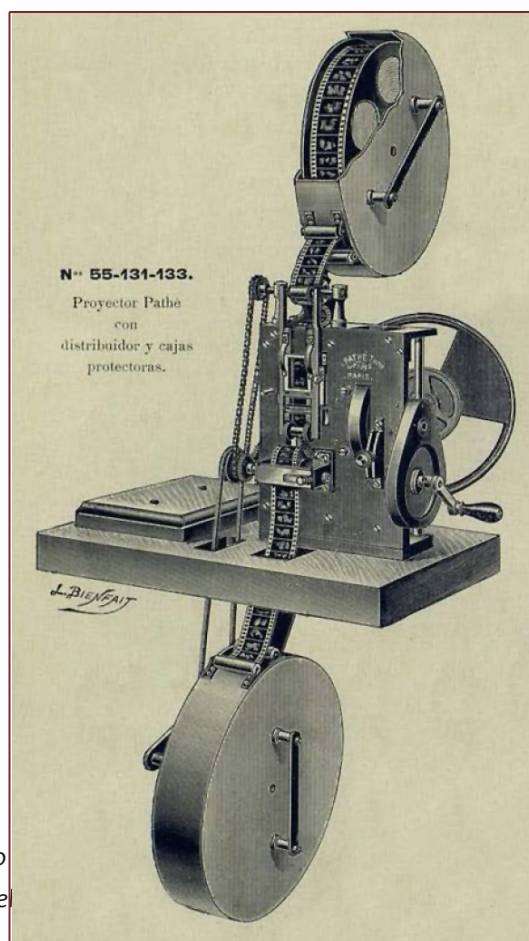
ILUSTRACIÓN 19.- CAJAS PROYECTORAS UTILIZADAS EN EL PROYECTOR PARA LIMITAR LAS CONSECUENCIAS EN CASO DE QUE SE INCENDIE LA PELÍCULA.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 76.

capacidad suficiente para conducir el proceso de producción hasta el último momento<sup>137</sup>, es decir, hasta su exhibición y comercialización. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro plantean la figura del productor como la persona de la que depende la iniciativa de poner en marcha un proyecto y gestionar tanto los recursos económicos como aquellos otros que configuran el resultado final de la película<sup>138</sup>.

137. José G. Jacoste Quesada, *El productor cinematográfico*

138. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores en e* (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008), 13.





Atendiendo tanto a la tipología de los pioneros —hombres que llevan a cabo todo el proceso desde el rodaje hasta la exhibición— como al concepto de producción, es cierto que no podemos hablar de estructuras de producción como organizaciones en las que se da una división de funciones y trabajos especializados sobre las que planea y organiza el productor, pero por ello creemos que, en su escala, debemos otorgar a primeros pioneros el estatus de productores al financiar y, especialmente, tener la iniciativa de rodar sus cintas.

“Los pioneros (es decir, hombre que, en muchos casos, eran a la vez productores, directores y a veces hasta operadores, y que en general, provenían de otros campos cercanos al cinematógrafo, pero raramente de las finanzas o de los altos negocios)<sup>139</sup>”.

Hacia 1906 empiezan a aparecer algunas productoras sobre todo en Barcelona y Valencia.

## PELÍCULAS ESPECIALIZADAS: FICCIÓN Y DECORACIÓN

“Al principio, las vistas eran reproducciones del natural; más tarde el cinematógrafo fue empleado como un aparato científico, para llegar a ser una aparato teatral<sup>140</sup>”.

Según el estudio de los catálogos Pathé llevados a cabo por Camille Blot-Wellens durante los primeros años predominan las vistas al aire libre<sup>141</sup>.

139. Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008), 19. Recogen un artículo de Alfonso Sánchez publicado en 1941 en el que se afirma “En España surge una organización para la confección de cada película, y cada vez es necesario comenzar por improvisarlo todo. Incluso nuestras pocas Casas productoras, que parecen establecidas sobre bases sólidas, no tienen jamás un meditado plan de producción, y no es raro que el término de la realización de la película les sorprenda sin saber cuál es la siguiente”. Alfonso Sánchez «Las empresas organizadas y los buenos guiones. Dos problemas de inmediata solución para la revalorización del cine nacional», *Primer plano*, II, núm. 38, 6 de julio de 1941

140. George Méliès, «Vues cinématographiques» en Exposition commémorative du Centenaire de Georges Méliès organisée par La Cinémathèque Française et l'Union Centrale des Arts décoratifs, París 1961, pp. 54-56. Citado por Camille Blot-Wellens, La colección Sagarmínaga, 56.

141. Así es en el caso de las cámaras con objetivos poco luminosos y que no requieren luz eléctrica para

Las cintas de ficción empezaron a aumentar a partir de 1902, principalmente alrededor de las llamadas cintas de truco. El rodaje de este tipo de películas permitía el trabajo en espacios estables pudiéndose organizar el proceso más fácilmente que en el caso de las cintas de actualidad como veremos en capítulos posteriores. Pero además, la producción de ficción exigía la participación de un mayor número de especialistas, como los relacionados con la decoración, de actores, etc., ya que “para que exista un decorador hace falta que haya una ficción que necesite un marco artificial para desarrollarse, una ficción que se pueda subrayar o apoyar con un ambiente determinado creado por alguien”<sup>142</sup>. El resultado al final de este primer período, será “una anémica cinematografía cuyo censo de ficciones se elevaba en los primeros días de 1905 y según todos los indicios a la exigua cifra de dos escenas cómicas y cuatro piezas de trucos<sup>143</sup>”. Superada la fase de novedad y pionerismo, las películas “de actualidades” fueron perdiendo el interés del público<sup>144</sup>, si bien ambas coexistieron y se mantuvieron. Las pocas películas de ficción que se rodaron en nuestro país, se hicieron en exteriores donde se colocaba un pequeño escenario teatral o plataforma, al que se añadía un telón pintado por especialistas procedentes del teatro, utilizando un sistema similar al que se seguía en los primitivos estudios fotográficos con la diferencia de ubicar el telón en una especie de escenario techado. A este telón se añadían algunos elementos corpóreos necesarios para la escena “como en los panoramas<sup>145</sup>” y se conseguía aprovechar la luz del sol para registrar las escenas, es decir, se utilizaban telones pintados teatrales, que al igual que en el propio teatro se reutilizaban para diferentes películas.

Una vez que se comienza a trabajar en estudio, los telones y decorados tuvieron que adecuarse a la emulsión ya que las primeras películas eran ortocromáticas, es decir, sensibles únicamente al azul, al violeta y al ultravioleta, lo que suponía que los rojos y anaranjados se transformaban en negro aunque, “las restricciones de sensibilidad al color de estas películas (...) eran menos importantes de lo que se puede suponer ya que las cosas que estaban coloreadas con rojos brillantes y naranjas eran muy pocas, de manera

---

funcionar, sin embargo las cintas realizadas a partir de cámaras basadas en el sistema de Edison

142. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 17.

143. Julio Pérez Perucha, *Narración de un aciago destino*, 29.

144. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*, 53.

145. *Idem*

que su reproducción en un tono negro oscuro tenía poca importancia<sup>146</sup>”. En cualquier caso, para evitarlo era necesario exponerla en exteriores o en estudios usando lámparas de arco<sup>147</sup>, y en lo referente a los elementos del decorado e incluso al maquillaje de los actores, “se utilizan exclusivamente tonos grises, pasando por todas las gamas de gris intermedias entre el negro y el blanco puro, los decorados de color dan un resultado horrible. El azul se convierte en blanco; los rojos, los verdes y los amarillos en negros, cosa que provoca una destrucción total del efecto<sup>148</sup>”.

### **El espacio de trabajo**

En España el primer estudio fue construido por Gelabert en 1908<sup>149</sup> que, según Lasa<sup>150</sup> era un antiguo invernadero, basándose en las instalaciones de Pathé en Montreuil-sous-Bois, donde Méliès había construido en 1897. El estudio de Méliès tenía las paredes y el techo acristalados y obtenía una luz difusa mediante la utilización de persianas ya que

”las paredes fueron armadas con vidrio sin pulir en todos los lados y encima, excepto tres bovedillas (delante del escenario) que recibieron vidrio simple transparente, para los casos de luz solar insuficiente. Estas bovedillas se completaron con postigos móviles compuestos por bastidores abiertos con tela de calcar para permitir suavizar los rayos de sol que molestaran. Un ingenioso sistema de cuerdas y poleas permitía a un sólo hombre, tirando de un cable que los reunía a todos, cerrar o abrir instantáneamente los bastidores. Tirando del cable subían hasta juntarse con el techo; dejándolo, se abrían por su peso<sup>151</sup>”.

146. Barry Salt: *Film Style & Technology: History & Analysis*, 31.

147. Lámparas muy potentes capaces de simular la luz del sol basadas en la utilización de carbones entre los cuales hay un paso de corriente eléctrica que crea la fuente luminosa.

148. George Méliès, *Las vistas cinematográficas*, 391-2.

149. Jesús De Dueñas y Jorge Gorostiza (coord.): *Los estudios cinematográficos españoles*, (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001), 18-19.

150. Joan Francesc de Lasa: *El Món de Fructuós Gelabert*. Ed. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1989.

151. Maurice Noverre en *Le Nouvel Cinématographique*, 1929. Citado por Jorge Gorostiza «Los estudios cinematográficos en el tránsito del cine mudo al sonoro», en Emilio C. García Fernández (coord.), *El paso de mudo al sonoro en el Cine Español* (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid:



Este personaje al que se alude podía ser un maquinista teatral que se ocupara de los telones, y que en el caso de las producciones de Méliès estaría encargado de los diferentes mecanismos teatrales. Según las palabras del propio Méliès este “estudio fotográfico” requería un escenario construido de la misma manera que en los teatros para el tipo de producciones de magia que él realizaba:

“La construcción es de hierro encristalado; en un extremo se encuentra la cabina del aparato tomavistas y el operador, mientras que en la otra extremidad se encuentra un suelo construido exactamente como el de un escenario de teatro, dividido al igual que él en trampas, trampillas y escotillones. No puede faltar a cada lado del escenario los bastidores, con almacén de decorados, y detrás, los camerinos para los artistas y para la figuración. El escenario incluye un foso con el juego de trampas y de tapones necesarios para hacer aparecer y desaparecer las divinidades infernales de las comedias de magia; unas calles falsas en las que se hundan los decorados en los cambios a la vista, y un telar situado encima con los tambores y tornos de mano necesarios para las operaciones que exigen fuerza (personajes o carros voladores, vuelos oblicuos para los ángeles, las hadas o las nadadoras, etc.). Unos tambores especiales sirven para la colocación de los telones panorámicos; unos proyectores eléctricos sirven para iluminar y para reforzar las apariciones. En resumen, se trata —en pequeño— de una imagen bastante fiel del teatro de comedias de magia”<sup>152</sup>

La figura del maquinista evolucionará con los años para pasar a ser el encargado de la maquinaria de cámara (*travellings*, grúas, etc.), al tiempo que se mantendrá el oficio de

---

Editorial Complutense/A.E.H.C. , 1993)

152. George Méliès, «Las vistas cinematográficas», en Romaguera I Ramio y Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, 390. Citado por Emeterio Díez Puertas, «Del teatro al cine mudo», 261-270. *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I., 1995. Disponible en red <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmconv9g3>

maquinista teatral hasta nuestros días.

Robert William Paul a finales de siglo, en Londres, en la Sydney Road de New Southgate construyó un estudio de características muy similares al de Méliès ya que contenía un escenario con trampillas y estaba construido en hierro y cristal que aprovechaba la luz natural.

Finalmente, es probable que se recurriera a los pintores escenógrafos o pintores de telones que podrían haber trabajado junto con carpinteros también procedente del teatro.

## LABORATORIO

Una vez rodada la película, se obtenía una imagen denominada latente, que debía ser revelada y fijada mediante un proceso químico. Posteriormente, para poder proyectarla había que obtener una copia positiva a partir del negativo impresionado. Las mismas casas que facilitan la película negativa destinada a las cámaras tomavistas, facilitan la película positiva, generalmente con una emulsión menos sensible, de mayor contraste y de grano más fino.

Los trabajos iniciales de laboratorio “se pueden contar como patéticas y humorísticas historias de los intentos que sufrieron pasando con torpeza la longitud del film a través del baño de revelado y los otros<sup>153</sup>”. En el proceso el negativo podía sufrir contorsiones, algunas partes quedar reveladas antes que otras, sufrir rayaduras, huellas inoportunas, gotas e incluso desprendimientos de parte de la emulsión. Cada empresa practicaba métodos diferentes para revelar la película, proceso que aumentó en complejidad según aumentó la longitud de las películas. Si nos remitimos al material que facilitaba la empresa Pathé, la película debía ser troceada en fragmentos de veinte metros y reconstruida posteriormente. Robert W. Paul aportó una solución, que ofrece en su catálogo, enrollando la película en un bastidor que permita que la película se impregnara de líquidos por igual y facilitara pasar el

---

153. “Those who used the old roll film with the snapshot hand-camera of the early days, can relate pathetic and humorous stories of the trials and tribulations they suffered in passing the awkward length of film through the developing and other baths” (Traducción propia) Frederick A. Talbot, *Moving pictures. How they are made and worked*, Ed, William Heinemann, London, 1914, 76.

negativo de un tanque al siguiente incluso por un único operador, cumpliendo así con uno de los principales objetivos de Paul.

El trabajo de laboratorio en un principio está en las mismas manos que la producción y en estos primeros años eso implicaba a un único individuo que realiza todas las labores. Los operadores que tomaban las cintas se encargaban de su revelado y copiado; especialmente sucedía así en el caso de los fotógrafos ya que básicamente se trataba de la adaptación del proceso utilizado con las placas fotográficas aplicado a la película. Superada la fase de novedad las empresas se especializan formándose dos sectores diferentes aunque fuertemente vinculados. Como hemos comentado, los operadores de cámara en muchas ocasiones

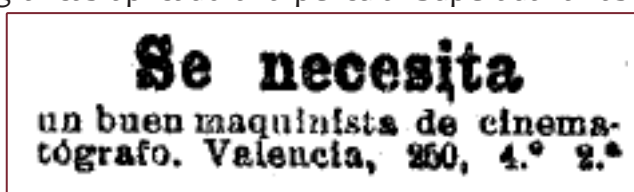


ILUSTRACIÓN 20.- ANUNCIO SOLICITANDO UN MAQUINISTA.  
Fuente: *La vanguardia*, 13 de diciembre de 1906, 12.

establecieron sus propios laboratorios y una vez que comenzaron a construirse estudios instalaron este servicio en sus dependencias.

El proceso básico, aportado por Paul, consistía en enrollar el negativo en un bastidor rectangular e introducirlo en un tanque que contiene la solución química reveladora. Al estar bien sujeto el operador puede agitar la película en la solución y examinarla sin peligro de dañar la superficie. Una vez revelado el negativo, tras lavarlo, había que hacerlo pasar a un segundo baño que permitiera fijar la imagen de manera que no le afectara la luz. Tras un segundo baño que permitía eliminar los restos de líquido, la película se enrollaba en tambores de madera que podían moverse, en ocasiones de manera eléctrica, para eliminar las gotas de agua que hubiesen quedado<sup>154</sup>. El secado era una fase delicada que requería una habitación con la temperatura estable y con el aire filtrado para evitar que hubiese elementos en suspensión que se pudieran adherir a la película. En algunos laboratorios antes del secado se aplicaba a la película una solución de glicerina y agua para que la película mantuviera la flexibilidad; este proceso se llevaba a cabo sobre todo en los primeros años para ralentizar el secado y evitar que el soporte se curvara<sup>155</sup>.

154. "Development of the negative". Motion Picture Photography, New York Institute of Photography, Carl Louis Gregory. Falk Publishing Company, 1927, p.133.

155. Frederick A. Talbot, *Moving pictures. How they are made and worked*, (London: William Heinemann,

Las primeras referencias que tenemos de laboratorios en nuestro país son, en Barcelona, el establecimiento de ingenieros González Ricart y Cia.<sup>156</sup>, los cuales cubrían todo el proceso desde la venta de equipos y películas impresionadas a la instalación de equipos y ofrecían el servicio de laboratorio. En Madrid, Gómez y Moreno, Laboratorio cinematográfico<sup>157</sup>, en la Calle Cava Baja nº 10, por su parte, ofrecían “sesiones a domicilio, impresión y revelado de películas y placas. Especialidad en las de cinematógrafo<sup>158</sup>”. Pese a estas dos referencias, lo cierto es que en nuestro país no se creó una infraestructura real. Un ejemplo de esto lo encontramos con motivo de la coronación del rey Alfonso XIII; el operador Leo Lefevbre vino a la ciudad para impresionar algunas cintas que al ser proyectadas en el Gran Biograph del Jardín del Buen Retiro, se anunciaban tomadas por “director del Cinematógrafo de Arte en París, reveladas en París y Nueva York, probadas en la Embajada de España en París ante nuestro embajador Sr. León y Castillo y estrenadas en el Palacio Real ante SS. MM. y Real familia e invitados de la Corte palatina<sup>159</sup>”, y si la descripción parece algo fantasiosa en lo que se refiere al revelado y destinada más a trasladar el carácter internacional e importante del evento, lo cierto es que puede ser un síntoma de la carencia de infraestructuras reconocidas en este sentido.

Algunas de las cámaras que estuvieron en funcionamiento como la Lumière y las surgidas a partir de copias de ella, tenían la posibilidad de capturar imágenes, proyectarlas y sacar las copias positivas necesarias para su exposición, sin embargo, como hemos visto, en estos años los procesos se han separado y han surgido mecanismos específicos. El sistema empleado para obtener el positivo siguió siendo por contacto, es decir, se presionaba la superficie sensible de la película positiva contra la emulsión de la película negativa y se hacía pasar ambas películas frente a un foco luminoso situando la película negativa entre el foco y la positiva (Ilustración 21). El accionamiento era manual, de manera que dependía

---

1914), 79.

156. Anuario del comercio, 1900.

157. Aparece como Félix M<sup>a</sup> Gómez Almansa en el Anuario de 1904.

158. Anuario del comercio, 1900.

159. El Globo, 3 de agosto de 1902, p.3

del operario darle a la película el tiempo adecuado de exposición dejándolo más o menos tiempo delante de dicho foco. Una vez realizada la exposición, la película positiva se revelaba siguiendo un proceso similar al utilizado con la película negativa. Las diferentes copias se realizaban desde el negativo original pero generaba un desgaste importante en el negativo que, según Blot-Wellens se remediaba volviendo a rodar las vistas<sup>160</sup> e incluso utilizando dos cámaras de manera simultánea para obtener dos negativos.

Finalmente, en conexión directa con el trabajo de laboratorio podemos encontrar varias funciones como son el iluminado y coloreado de negativos, la creación de títulos e intertítulos, los trucajes y las transiciones.

### **Las películas iluminadas**

“La practica de colorear películas es uno de los elementos que caracterizan, en los primeros años del medio, el cine de atracciones<sup>161</sup>”.

En esta época temprana son muchas las producciones que se presentan al público coloreadas. Del mismo modo que se intentó desde un principio incorporar el sonido a las filmaciones, se trató de dar color de manera que las películas fueran lo más aproximado a la “vida real”, al tiempo que se adecuaban a los espectáculos pre-cinematográficos —linternas mágicas, dioramas y panoramas— que se ofrecían en color. Letamendi, por ejemplo, cita las películas en colores proyectadas en el Salón Ventas de Barcelona desde el 20 de marzo de 1897 con *Baile en carnaval*, a partir de la cual “el número de cintas en colores aumentó en las dos siguientes semanas<sup>162</sup>”.

Son varias las técnicas de coloreado desarrolladas en estos primeros años pero destacan el pintado y el teñido. La primera de ellas se realizaba pintando a mano cada uno de los frames que aparecían en la película; de este tipo era el que instaló Segundo de Chomón en 1901 (Ilustración 22) y que le permitió trabajar para la Pathé. La técnica y colores usados

---

160. Camille Blot-Wellens, *La colección Sagarmínaga*, 74.

161. Joan M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón and the fascination for colour*. *Film History*, vol. 21, pp. 94-103. 2009.

162. Jon Letamendi, *Los orígenes del cine en Cataluña*. 223.

eran los mismos que los de los retratos de la fotografía fija del momento, y es posible que algunos de estos pintores fueran contratados para realizar esta tarea que requería de mucha paciencia y destreza: una película de 15 m contenía aproximadamente 900 imágenes.

En este proceso se aplicaba el color con anilinas o acuarelas directamente con pincel, manchando las diferentes áreas con lo que se corría el peligro de provocar que estas manchas de color saltasen alrededor de la figura u objeto coloreado.

Con la popularidad creciente del nuevo medio el número de copias necesarias era cada vez mayor. La longitud de las películas también se amplía pasando de un minuto o menos en los comienzos, a cinco, diez o más minutos. Colorear a mano las películas se hizo imposible, aunque se siguió usando en pequeñas escenas o para efectos especiales<sup>163</sup>.

“Dar color a los centenares, a los millares de fotografías pequeñísimas que componen una película, exige mucho cuidado, mucha paciencia y muy buena vista. Es un trabajo que se confía a muchachitas y que se facilita haciendo que cada obrera se encargue de la aplicación de un solo color. Un artista perito en la materia determina cada matiz y el sitio donde ha de aplicarse<sup>164</sup>”

Brian Pritchard<sup>165</sup> señala que hubo otros dos mecanismos esenciales durante toda la época muda que se utilizaron para dar color a las imágenes: el coloreado selectivo (*selective direct colouring procedures*) y los clichés (*stencilling*). El primero se utilizó durante toda la época del cine mudo, aunque debido a su alto coste se reservaba para producciones de poco

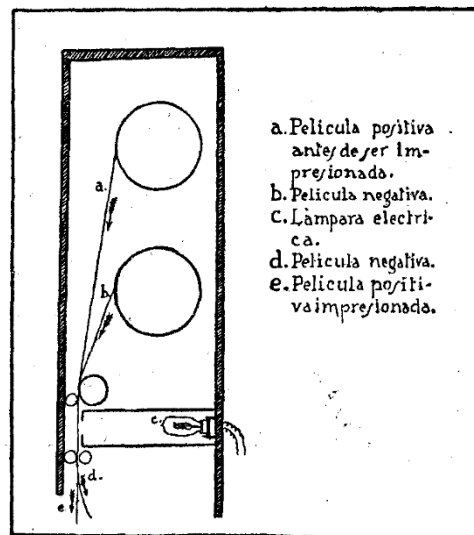


ILUSTRACIÓN 21.- ESQUEMA DEL FUNCIONAMIENTO DE UNA POSITIVADORA.

Fuente: Vicente Vera, *La fotografía y el cinematógrafo*, 71.

163. Brian Coe, *The History of Movie photography*.

164. Vera, Vicente: *La fotografía y el Cinematógrafo*, 84. Brian Coe también comenta que aparte de esta labor se solía contratar un equipo de pintores, normalmente chicas. Brian Coe, *The History of Movie photography*, 112.

165. <http://www.brianpritchard.com>



metraje; consistía en aplicar uno o varios colores diferentes a áreas seleccionadas en cada imagen para “iluminar” ciertos fragmentos o ciertas partes de esas imágenes. En las grandes producciones se podía incorporar hasta seis colores en cada imagen si bien lo habitual era aplicar dos o tres. Según este mismo autor, el procedimiento de coloreado se intentó mecanizar<sup>166</sup> mediante la introducción de clichés, una especie de plantillas realizadas en base al área que había que colorear, de manera que el color se aplicaba con rodillo. El proceso *Pathé colour*, estuvo mecanizado desde 1905.

Para agilizar la compra “el coloreado de las copias no se hacía únicamente sobre encargo, sino que solían tener una reserva<sup>167</sup>” ya que eran necesarios varios días para colorear cada copia.

Según cuenta Pérez Perucha<sup>168</sup>, Segundo de Chomón comenzó su labor cinematográfica de la mano de su pareja Julienne Mathieu, que trabaja, desde aproximadamente 1897 en un taller de coloreado



ILUSTRACIÓN 22.- FOTOGRAMAS DEL TRABAJO DE SEGUNDO DE CHOMÓN: ARRIBA TÍTULO DE PELÍCULA, ABAJO FOTOGRAMA COLOREADO DE LA PELÍCULA LES KIRIKI ACROBATES JOAPONAIS.

Fuente: *The Segundo de Chomón Collection* (<https://archive.org/details/segundodechomon>)



166. Según aumentaba la longitud de las películas y teniendo en cuenta que estamos en plena revolución industrial

167. Camille Blot-Wellens: *La colección Sagarmínaga*, 39.

168. Julio Pérez Perucha: *Narración de un aciago destino*, 36.

manual de películas organizado por George Méliès en París. Chomón comenzó a trabajar en este taller a finales de 1899 donde pudo completar sus conocimientos de fotografía, a la que, según este mismo autor, ya era aficionado. Al tiempo, se familiarizó con los procedimientos de filmación, conoció técnicas de trucaje y entabló relaciones con miembros de la industria francesa. En 1901<sup>169</sup> abrió un taller en Barcelona, en principio destinado al coloreado de películas, que amplió a la creación de títulos e intertítulos.

“Su taller [el de Segundo de Chomón] de la calle Poniente de Barcelona fue el primero de coloreado a mano que se instaló en España. Sus primeros clientes fueron los exhibidores, que requerían transformar en película de colores las copias realizadas y compradas en blanco y negro. Ya se sabe: color carne para manos y rostros, negro o rubio para el cabello, azul para el cielo, los paisajes en verde pero respetando las flores, fantasía abierta para los demás escenarios; pero eso sí absoluta precisión en los contornos, que exigía pulso firme y vista microscopio, porque el lienzo eran los mínimos fotogramas. La casa Pathé Frères le envió desde París las primeras copias para probar: se convirtió en su mejor cliente. Aquel mismo año de 1901 puso un laboratorio para impresión de letreros: títulos y subtítulos<sup>170</sup>”.

## LA EXHIBICIÓN CON SONIDO

Desde el inicio del cinematógrafo y hasta finales de los años veinte se estableció el denominado cine mudo o silente, sin embargo el cine de este período estuvo acompañado de sonido de manera casi sistemática. En el exterior de las salas voceadores o avisadores ofrecían exhibiciones cinematográficas en las ferias y pabellones intentando atraer al público a su local debido a que al tratarse de espacios temporales los posibles visitantes

---

169. Julio Pérez Perucha los sitúa en 1902, en *Narración de un aciago destino*, 39.

170. Pascual Cebollada, *Segundo de Chomón*, (Diputación Provincial de Teruel: Instituto de Estudios Turolenses CSIC, 1986)

desconocían el contenido del espectáculo. Como un elemento con el que contribuir a la llamada de atención se incorporaron también órganos como el de la Ilustración 23. En el interior tampoco había el silencio, no sólo por los comentarios de explicadores y espectadores, sino porque el cinematógrafo tenía la vocación de tratar de emular la realidad, tanto con la incorporación del color, como con la del sonido sincronizado con la imagen.

Los primeros sistemas que aparecieron, como el Kinetofón de Edison, se basaban en la reproducción de discos previamente grabados. Apoyado en los trabajos de Émile Berliner<sup>171</sup>, quien mostró su Gramófono en mayo de 1888, a partir de 1893 se tuvo la posibilidad de obtener copias a partir de un disco master y por tanto de la producción en masa de discos. Tras añadirle un compresor de aire que amplificaba el sonido, se hizo apto para las salas de exhibición. En 1901 apareció un sistema de reproducción de sonido español, basado también la utilización de discos, de la mano del empresario Ramón del Río en el Salón Actualidades de Madrid. El sistema utilizado para el registro era el denominado Cronocromoscop patentado por Sáenz de la Corona<sup>172</sup>, que creaba Cronofotogramas una vez sincronizado con la imagen. Igual que sucedió con las cámaras y proyectores de factura nacional, “es posible que Sáenz de la Corona (a quien se considera el padre de un nuevo aparato), simplemente fabricara una cámara similar a las ya existentes y se dedicara a rodar con ella, acoplándole después el sonido de los discos<sup>173</sup>”. Este tipo de sistemas, similar al Portrait-Parlant de Gaumont, consistían en un proyector conducido por un motor eléctrico controlado por un gramófono, de manera que si la velocidad del sonido grabado cambiaba, la velocidad del proyector cambiaba automáticamente. Sin embargo, el operador de cabina era el encargado de sincronizar los mecanismos mediante una serie de marcas practicadas en las imágenes.

El conjunto de elementos sonoros utilizados durante este período es numeroso y de

---

171. Brian Coe, *The history of photography*.

172. Josefina Martínez, «Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el Salón de Actualidades», 187. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. (Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid. Editorial Complutense, 1993, pp. 185-191).

173. Josefina Martínez, *Un antecedente en Madrid del color y del sonido*, 190.

diferente naturaleza, por lo que podemos distinguir entre aquellos sonidos y músicas que eran independientes de la proyección cinematográfica, aunque formaban parte del mismo espectáculo, y elementos sonoros que se presentaban sincronizados con la imagen.

## ELEMENTOS SONOROS INDEPENDIENTES

Formaban parte del mismo espectáculo pero no llegaban a utilizarse a un mismo tiempo sino que se utilizaban en intermedios o bien como reclamo.

Los gramófonos y fonógrafos para audiciones fueron muy frecuentes, en ocasiones situados en los vestíbulos de los coliseos para amenizar los intermedios, o bien formando parte de programas mixtos como el del local de la Armería Estruch, situado en la plaza de Cataluña (Barcelona), donde se instaló un Cinematógrafo y un Grafófono al que se podía acceder adquiriendo abonos con precios reducidos: doce pesetas para treinta funciones que permitían contemplar cuarenta vistas y asistir a diez audiciones<sup>174</sup>.

Por otro lado son destacables los órganos, que igualmente podían ser utilizados en los intermedios, como en el barracón construido en el solar del antiguo Ministerio de Fomento en 1902, donde un “magnífico órgano, que hace el efecto de una numerosa orquesta, ameniza los entreactos<sup>175</sup>”, aunque era más frecuente que se utilizara a modo de reclamo para disgusto de los vecinos. Del uso de estos órganos da buena cuenta el texto reproducido a continuación:

“En el solar donde estuvo el ministerio de fomento han instalado un cinematógrafo con órgano, que hace las

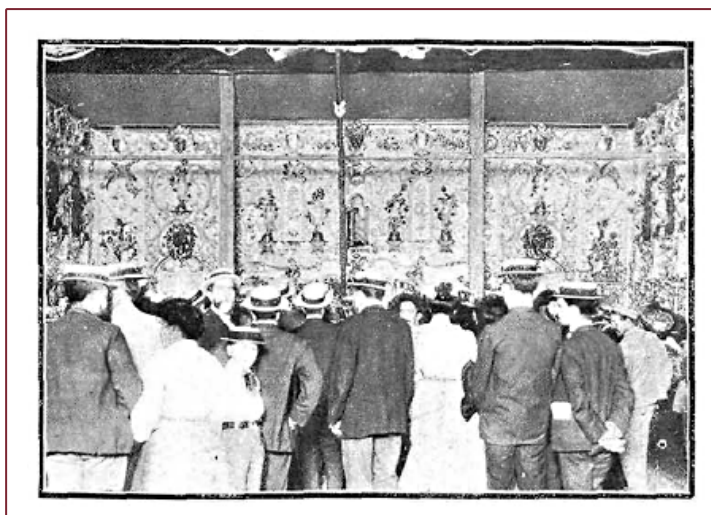


ILUSTRACIÓN 23.- ÓRGANO DE CINEMATÓGRAFO.

Fuente: Rueda, *NuevoMundo*, 3 de agosto de 1905, 17.

174. *La Dinastía* (Barcelona), 14 de abril de 1899, 2.

175. *El Globo*, 8 de octubre de 1902, 3.

delicias de los habitantes de aquella extensa barriada.

El instrumento musical, que sirve para llamar la atención al público, tiene una hermosa y muy nutrida trompetería, cuyos ecos se confunden en el espacio con los vapores de gasolina o del petróleo que le sirven de motor y hacen completa la ilusión de un vivido viaje en automóvil sin trepidaciones ni riesgos.

Para colmo de bienandanzas musicales, los organillos tan injustamente calumniados comienzan a desconcertar desde las primeras horas de la mañana, y sólo Interrumpen su tarea, que parecen hacer a destajo, para dejar oír la trompeta del vigilante del tranvía o la voz de un perorador que, con voz potente, invita al público a presenciar el espectáculo cinematográfico. La kermesse que se celebra por la noche lleva gran concurrencia al solar, que se convierte en Salón de baile, a cuya brillantez contribuye una banda de músicos que serenatea a toda máquina hasta las doce de la noche.

Los vecinos, que se crean transportados a Beireuht [sic], la Meca del wagnerismo, pero desearían que el concierto perpetuo que padecen dejara de oírse en bien de su tranquilidad, nos ruegan llamemos la atención dé la autoridad municipal<sup>176</sup>”.

Y es que estos órganos eran grandes órganos llamados de Limonaire<sup>177</sup> que se mantenían en funcionamiento hasta el horario de cierre del barracón.

## **ELEMENTOS SINCRONIZADOS**

Funcionaban de manera complementaria al espectáculo, bien mediante procedimientos mecánicos o bien en directo.

En los cinematógrafos se llevaron a cabo todo tipo de acompañamientos sonoros en

---

176. *El Globo*, 1 de agosto de 1902, 3.

177. Según se indica, el órgano sólo para de funcionar para anunciar el inicio de la sesión cinematográfica. *El País*, 19 de septiembre de 1902, 1.

directo. Probablemente, el más frecuente partió de la contratación músicos: pianistas, sextetos e incluso orquestas completas. Menos evidente nos parece la incorporación de recursos sonoros durante el desarrollo de la cinta por parte del exhibidor-proyeccionista ya que parece complicado que pudiera desarrollar esa función mientras estaba accionando la manivela del proyector, cambiando las películas y cuidando del resto de sus funciones. Parece más natural que los exhibidores pudieran, sin embargo, incorporar explicaciones y comentarios.

Un caso atípico en este sentido se pudo dar en la sala Mercé, donde el espectáculo quedaba organizado en dos partes en “la primera, dedicada por entero al cine, se proyectaban películas documentales de actualidad y unas «películas habladas» que se anunciaban en la prensa como una de las principales atracciones de la sala. En la segunda parte se representaban unas «visiones musicales», unos espectáculos que consistían en la escenificación o recitado de unos textos expresamente escritos para la ocasión, que eran acompañados por una pieza musical y unos decorados también usualmente originales. En estas representaciones participaron algunos de los más importantes escritores, músicos y escenógrafos de la cultura catalana del momento<sup>178</sup>”.

En los grandes teatros norteamericanos sí que se contrató a personas dedicadas expresamente a los efectos sonoros. Incluso en 1907 se realizaron exhibiciones con actores detrás de la pantalla que ponían en escena el diálogo en sincronismo con las imágenes, práctica que se hizo muy popular entre 1908-9<sup>179</sup> y que también se mostró en España.

Finalmente, la sincronización de sonidos con la imagen se intentó llevar a cabo mediante diferentes dispositivos mecánicos, tanto utilizando discos como, desde 1902, con sonido óptico. No existe hasta el momento, un estudio exhaustivo a propósito de todos estos aparatos de los que habitualmente, transcendía poco más que un nombre complicado.

Uno de los sistemas de sonido que primero hizo su presencia en Barcelona fue el Ekadsographe

---

178. Joan M. Minguet Batllori, *La “Sala Mercè”, el primer cinematógrafo de la burguesía barcelonesa*. (Con unas precisiones sobre la primera etapa de Segundo de Chomón en Barcelona) /

179. Charles Musser: *The Emergence of cinema*, 439.



(Plaza Cataluña, 14), presentado en 1900, en combinación con el Egrapsophone, en cuyo anuncio se decía “reproducirá las malagueñas, tango y guajiras, cantadas por la simpática y aplaudida tiple Felisa Lázaro, la noche de su beneficio en el teatro «Gran Vía»<sup>180</sup>. Un año más tarde en los Jardines del Buen Retiro se presentó el Cinematoscrop, un sistema que unía el Cinematógrafo y el Fonógrafo y que se presentaba “con los colores naturales y sin oscilaciones, notables escenas en que se admiran notables artistas de canto ejecutando las obras en que más renombre han conquistado<sup>181</sup>”. El aparato no funcionó durante mucho tiempo y, poco más de un año después apareció otro sistema, comercializado por Gaumont, que funcionaba con la misma idea, combinar el cinematógrafo y el fonógrafo<sup>182</sup>, sistema que evolucionado, con el nombre de Cronophone, fue utilizado en 1905, por Ricardo de Baños para rodar zarzuelas<sup>183</sup>.

“ Mañana se inaugurará en el cinematógrafo Napoleón el «Biofono-teatro,» aparato cinematográfico combinado con el fonógrafo, invento científico por primera vez presentado en el mundo, a cuyas sesiones han sido invitadas las autoridades y centros de esta ciudad.

Dicho aparato, dirigido por Mr. Courrech, proyectará películas de recitado y canto español, en las que la acción acompaña la palabra o canto<sup>184</sup>”.

180. Notas locales. *La Vanguardia*, 30 de mayo de 1899, también el 8 de junio de 1899 se anunció para este mismo cinematógrafo, una película panorámica de 260 metros de la Exposición de París, cintas cómicas desconocidas y el aria de *La Traviata* en un fonógrafo. Hay anuncios del Egrapsophone desde mayo y hasta los primeros días de julio de 1900.

181. En el mismo espectáculo se exhibe también un Cinematógrafo gigante “último aparato Lumière, perfeccionado”. *El Globo*, 8 de febrero de 1901, 3. La confusión entre los aparatos, las combinaciones y demás genera que frecuentemente se desconozca en qué consiste realmente el espectáculo que se anuncia con descripciones como “presenta la figura animada de la palabra por el fonógrafo” en *El Heraldo de Madrid*, 2 de febrero de 1901, 3.

182. Funcionamiento sincrónico del cinematógrafo y del fonógrafo. «Crónica científica, Inventos y novedades», *La ilustración artística*, 12 de enero de 1903, 14-5.

183. Román Gubern: *La traumática transición del mudo al sonoro*, 3- 24.

184. *La Vanguardia* 14 de febrero de 1901, 3.

Con patente española<sup>185</sup>, en 1901 apareció también el Fonocronocromoscop<sup>186</sup>, que creaba fonocromogramas que se podían sincronizar con la imagen, sistema español de reproducción de sonido con discos patentado por Sáenz de la Corona y presentado de la mano del empresario Ramón del Río en el Salón Actualidades de Madrid. Sáenz de la Corona se anunciaba como agente exclusivo y representante en España de la placa fotográfica B. J. Edwards & Co. de Londres, cuyo negocio abarcaba la fabrica de tarjetas y aparatos para la fotografía (Ronda de Atocha 22) y un establecimiento, tienda y sucursal para la venta en la calle Espoz y Mina 15 de Madrid<sup>187</sup>. El aparato exhibido en el Salón de Actualidades se anunciaba como un aparato que utilizaba tricromía, combinando los colores verde, rojo y violado<sup>188</sup>, lo que unido al sincronismo con el sonido, daban “la idea exacta de la vida<sup>189</sup>”; además, como símbolo de su funcionamiento, se decía que había sido presentado con éxito en la Exposición de París<sup>190</sup>. Según señala Josefina Martínez<sup>191</sup> “es posible que Sáenz de la Corona (a quien se considera el padre de un nuevo aparato) simplemente fabricara una cámara similar a las ya existentes y se dedicara a rodar con ella, acoplándole después el sonido de los discos<sup>192</sup>”. Como resumen de las cualidades ensalzadas de este invento, en 1902 se publicó:

“Aunque el teatro se ve muy concurrido no hay que desconocer que el mayor éxito y el mejor negocio es el de los muchos cinematógrafos que en la feria se han instalado, algunos con verdadero lujo.

Las maravillosas conquistas de la ciencia fotográfica son admiradas

---

185. Aunque en una época posterior, Josetxo Cerdán ha trabajado las patentes del cine sonoro en España, mostrando que igual que sucedió con los cinematógrafos, en muchos casos se trataba de copias de aparatos que estaban en funcionamiento en el extranjero. Desconocemos si en este caso era así. Josetxo Cerdán, *Las patentes del cine sonoro en España : un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932) / Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, (Madrid, Editorial Complutense, 1994), 55-70.

186. *El Heraldo de Madrid*, 23 del febrero de 1901, p.3.

187. *Almanaque Bailly-Bailliere* 1898, p. 1

188. *El Imparcial*, 21 de enero de 1901, p.3

189. *El Heraldo de Madrid*, 19 de enero de 1901, p.3

190. *La Época*, 10 de noviembre de 1900, 3; *El Globo*, 18 de noviembre de 1900, 3; *La Época*, 14 de enero de 1901, 3; *El Heraldo de Madrid*, 14 de enero de 1901, 3.

191. Josefina Martínez, *Un antecedente en Madrid del color y del sonido*, 187.

192. *Ibíd.*, 190.

siempre por numeroso público en las distintas sesiones que se celebran durante todo el día.

La última palabra, hasta ahora, en material cinematográfico es el fonocromoscop, que es sin duda el más señalado triunfo del ingenio humano. En perfecto cinematógrafo aparecen en colores las figuras, cuyo rápido y expresivo movimiento no deslucen la trepidación, que en otros aparatos análogos quita mucho encanto al prodigioso invento. Al unísono con él, un fonógrafo potente reproduce las canciones o recitados que acompañan las figuras con sus ademanes. De modo que la ilusión es completa y ocasiona muchos engaños, porque hay quien cree de buena fe que son personas de carne y hueso, lo que solo son animadas fotografías, y quien pide que hablen más alto sin caer en la cuenta de que la palabra no se articula por quien tenga potestad para darle más entonación, sino que es emitida por el portentoso aparato que aprisiona la voz humana y la repite con admirable exactitud sin alterarla ni cansarse por su repetición, como si la mecánica en sus conquistas quisiera vencer al hombre y le dijese: «Soy más que tú, que dices las cosas y las olvidas. Yo las repito eternamente<sup>193</sup>».

En paralelo a la exhibición con sistemas de disco, se dieron a conocer las primeras experiencias relacionadas con sonido óptico, es decir, registrado en película fotográfica como el fotografófono<sup>194</sup> que fue uno de ellos, aunque no hemos encontrado referencias de su exhibición en España.

Todos los sistemas de sincronización aparecidos durante esta época debían, lógicamente, ser grabados previamente. El principal problema en la grabación es que no había ninguna manera de amplificar la señal de audio que entraba en los micrófonos, de manera que la fuente, actores, músicos, etc., debían estar muy cerca de una especie de trompas para poder registrar el sonido. En cualquier caso, las producciones que trataron de incorporar

---

193. El Abate (seud.) “Crónicas de verano” en *La última moda*, 22 de junio de 1902, 7.

194. Inventado por Herr Ruhmer. Vicente Vera, «Fotografías parlantes», en *El Imparcial*, 10 de julio de 1902, 3

sonido en estos años fueron mínimas, y los equipos sonoros no se incorporaron de manera estable a la producción de películas y tampoco a la exhibición. Eran sistemas en fase de experimentación y aunque se consiguió introducir algún sistema en el mercado comercial, no pasó de lo anecdótico. La falta de efectividad hizo que el propio público lo desestimase, las faltas de sincronismo eran continuas y por tanto perdían el efecto que trataban de conseguir.

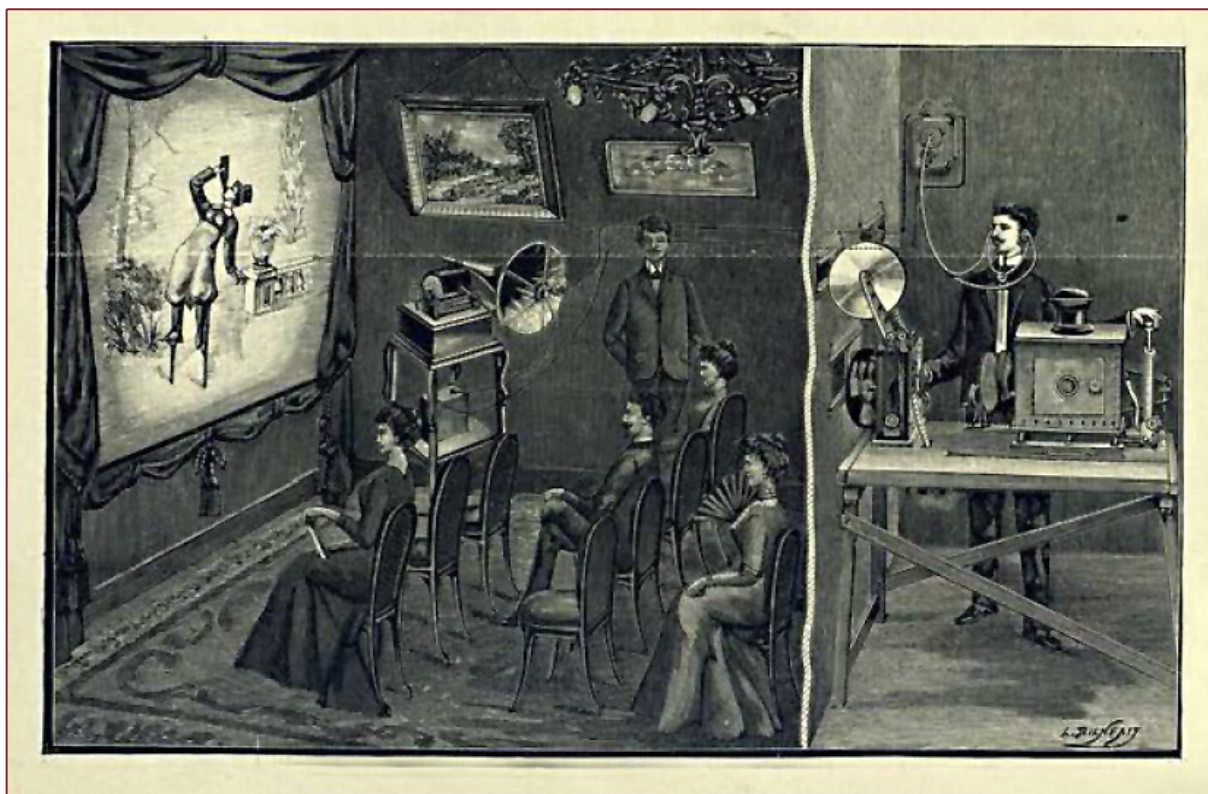


ILUSTRACIÓN 24.- “UTILIZACIÓN DEL APARATO ELECTRO-FONOGRÁFICA EN LAS ESCENAS CINE-FONOGRÁFICA”.  
Fuente: *Catálogo Pathé*, 1905, 84.

## LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS

“La producción la caracterizan tres factores “superiores”, que pudiéramos llamar en su parte artística. Estos tres factores son: dirección, artistas y laboratorio. Estos tres valores encierran sus naturales ramificaciones, como son la presentación escénica, de decorado, mobiliario y vestuario, el “arte” o la manera de trabajar ante el objetivo de los artistas, su comprensión natural y su cultura, además del tipo y la técnica del operador impresionando y utilizando todos los secretos del laboratorio que embellecen un film”

**E**l sector de la producción engloba todos los procesos necesarios para la elaboración de una película, desde su concepción y financiación hasta la obtención de las copias y su venta . Se trata de un sector especialmente difícil de estudiar debido a que el tejido industrial que se formó en nuestro país es pequeño, compuesto por empresas de poco volumen que se crearon y desaparecieron continuamente, junto con la documentación que

---

1. Alfredo Serrano, *Las películas españolas: Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. Barcelona, 1925.

hubieran generado. Por otro lado, debido probablemente, a la falta de peso en el conjunto de la industria cinematográfica, será el único sector que no obtuvo unas bases de trabajo al finalizar el período. Las dificultades de estudio de este sector están motivadas, además, por la falta de interés que generó en la prensa, centrada en las producciones extranjeras y sus estrellas. Con muy poca frecuencia aparecen comentarios o referencias a las películas o al personal que trabaja en las producciones y cuando aparecen, suelen resaltar el carácter nacional y patriótico de las mismas, lo que según se dice expresamente, lo convierte en un deber. Esta dinámica cambió con la llegada del sonoro y el establecimiento en el país de estudios de rodaje, lo que suscitó reportajes en los que mostrar las instalaciones, similares a los que se publicaron durante la primera década del siglo en relación a los estudios extranjeros.

La producción cinematográfica contempla varias fases que, básicamente, se han mantenido desde los primeros años de la industria cinematográfica pese a que la forma de trabajar, las rutinas establecidas y los componentes del equipo han ido variando a lo largo del período de estudio.

## **EVOLUCIÓN DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA**

La primera década de la cinematografía en nuestro país se desarrolló principalmente, alrededor del negocio de la exhibición y de la venta de aparatos y películas. En ese contexto, se llevó a cabo la producción de algunas cintas fruto de la iniciativa de los empresarios dedicados a esos negocios como una parte más de los mismos, y ocasionalmente esas películas pasaron a formar parte de los catálogos de las grandes empresas internacionales, francesas especialmente, como fueron la Pathé Frères y la Gaumont. De manera similar a lo que sucedía en cinematografías extranjeras más importantes es difícil hablar de empresas especializadas en la producción de cintas durante ese período.

Desde que el invento se produce y llega a España hasta que se creó la infraestructura



necesaria para poder empezar a hablar de industria, trascurrió un período de aproximadamente diez años en los que se sentaron las bases necesarias para ese desarrollo posterior. Julio Pérez Perucha<sup>2</sup> extiende a catorce los años de “interminable pionerismo” por los que transcurren los primeros momentos del cine en España; Gubern plantea como casi inexistente<sup>3</sup> el cine en nuestro país anterior a 1905 y sitúa, en 1906, en Barcelona y en menor medida en Valencia, el inicio de la protoindustria cinematográfica; Sergi Alegre y Magí Crusells<sup>4</sup> señalan a Gelabert como el pionero en realizar transacciones comerciales de películas cinematográficas en lo que puede ser considerado el comienzo de la distribución de películas, y por tanto el comienzo de la división en tres sectores con intereses en ocasiones enfrentados, la producción, la distribución y la exhibición que conforman la industria cinematográfica. En la misma línea García Fernández<sup>5</sup> señala el año 1905 como el momento en el que la figura de productor-operador-exhibidor da paso a la diversificación de actividades profesionales, y por tanto al comienzo de la especialización. Por su parte Rimbau y Torreiro<sup>6</sup> establecen en Barcelona en 1900, la primera productora de la mano de Chomón y Marro si bien, de manera similar a los encuentros y desencuentros existentes en torno al primer operador nacional, mucho tememos que en este sentido podría iniciarse una discusión parecida. En cualquier caso, en 1907 el balance de la producción nacional para estos autores se resumía en “media docena de películas «cómicas», otras tantas «de trucos» y contadas reconstrucciones históricas<sup>7</sup>” en lo que respecta al cine de ficción o «de asunto». En años posteriores el panorama no se modificó extraordinariamente. El proceso de la especialización en sectores fue lento y muchas de las prácticas establecidas en la primera década se mantuvieron incluso a lo largo de toda la década siguiente, es decir, la iniciativa del rodaje de películas se mantuvo asociada a establecimientos no especializados

---

2. Román Gubern et al., *Historia del cine español*. (Madrid: Cátedra, 2005), 26.

3. *Ibíd.* 14-15.

4. Sergi Alegre & Magí Crusells «“Boreal Films”, La productora de Fructuós Gelabert, destruida por la I Guerra Mundial». *Film-Historia*, Barcelona.

5. Emilio García Fernández: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. (Barcelona, ed. Ariel S.A., 2002)

6. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008), 809.

7. *Ibíd.*

como las salas de exhibición y establecimientos comerciales en los que las películas son un producto más. El sector de la producción tuvo una evolución especialmente lenta en relación con el resto de los sectores de la industria en la que la necesidad de diversificación del negocio y la aparición y desaparición permanente de empresas nos invita a pensar en la imposibilidad de definir este sector como industrial durante el período estudiado. El interés se concentra en tratar de conocer cómo y quiénes llevaban a cabo películas y cuáles eran las dinámicas que impidieron la aparición de este sector.

Rick Altman extiende al año 1910 el inicio de una nueva etapa en la que, con ritmos diferentes, el cine sale de la ambigüedad que lo mantenía sin una narrativa propia y unido a los espectáculos visuales pre-cinematográficos. Uno de los motivos que señala para esta evolución gira alrededor de la especialización de los aparatos técnicos: “los aparatos tomavistas, anteriormente designados por el nombre del fabricante, son finalmente agrupados bajo un término único, cámara<sup>8</sup>”.

La vinculación con las prácticas del primer período la encontramos en iniciativas con diferente repercusión. En Madrid, el teatro Benavente situado en la plaza de Bilbao, comenzó a proyectar películas en 1910<sup>9</sup>, que alternaba con funciones de zarzuela<sup>10</sup>; en dos años incorporó un operador de cámara que rodaba escenas de actualidad, en exclusiva, para el establecimiento y cuyos estrenos fueron recogidos en la prensa. La producción del Benavente se inició, según los datos que hemos encontrado, con *Carnaval en Madrid* que “satisface mucho al público, porque tiene no sólo el interés de la actualidad, sino el encanto de reproducir fiestas y personas que nos son familiares, y cuya reproducción en el encerado nos es grata<sup>11</sup>”, es decir, la producción se inició manteniendo una de las prácticas comerciales del período de la novedad. Una semana más tarde la película que se anunció

---

8. Rick Altman, «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis», *Archivos de la Filmoteca*, no. 22 (febrero 1996): 10-11.

9. El teatro Benavente, anteriormente Salón Venecia, contaba con Eduardo Zamacois como director artístico hasta la renuncia de éste por incumplimiento de contrato por parte de la empresa. (*El liberal*, 9 de noviembre de 1909, 3). Meses más tarde introdujo el cinematógrafo en todas las secciones. (*La correspondencia de España*, 1 de enero de 1910, 7).

10. Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920* (Madrid: Filmoteca Española, 1992), 63.

11. *El País*, 1 de marzo de 1912, 3.

fue, igualmente, impresionada en exclusiva por un operador que trabajaba para el teatro. Con el título *Una fiesta militar en Toledo* mostraba una escena, celebrada una semana antes, con asistencia de Primo de Rivera<sup>12</sup>. La producción de películas o acontecimientos de actualidad se repite disminuyendo el tiempo entre el rodaje y la exhibición con una serie de corridas de toros:

“La Empresa cumplió al pie de la letra su promesa de proyectar pocas horas después de terminada la corrida de Beneficencia la película impresionada durante la lidia por un operador de la Casa.

El éxito de este alarde de rapidez fue grande, y el público, reconociendo los méritos de este *record* no igualado por ninguna Casa constructora, ni aún las más aventajadas del extranjero, tributó muchos elogios a la Empresa por su iniciativa.

Durante la campaña taurina, los concurrentes del salón de Benavente podrán, por la noche, ver las cintas de la corrida celebrada por la tarde<sup>13</sup>”

La táctica que se repite un mes más tarde con el rodaje y la proyección, un día después, de una corrida de toros celebrada en Aranjuez<sup>14</sup>.

## UN DESPEGUE QUE NO LLEGA

La falta de especialización o, si se quiere, la conexión directa de las empresas productoras con la exhibición y la distribución, no es sólo una anécdota puntual. La actividad cinematográfica de nuestro país se había iniciado, pocos años antes de la entrada de la década, en Barcelona y Valencia de la mano de dos productoras: Films Barcelona<sup>15</sup> y Cuesta, ambas vinculadas a la comercialización de películas, la empresa Diorama y la empresa

---

12. «Espectáculos de Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 10 de marzo de 1912, 4.

13. «Espectáculos de Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 9 de abril de 1912, 5.

14. *La correspondencia de España*, 29 de mayo de 1912, 7. Revisar este número, incluye información del incendio de Villareal relativa al operador y a su repercusión en el congreso.

15. Nacida en 1906, disponía de laboratorios propios y un negocio de compraventa de máquinas y películas. En ella trabajaron Fructuós Gelabert y Juan Codina como operadores-directores.

Cine Moderno respectivamente. Films Barcelona procede de una empresa dedicada a la exhibición de imágenes pre-cinematográficas, el Diorama de Salvador Alarma, negocio que incorporó el cinematógrafo a sus exhibiciones según el modelo de los primeros años, pero además, incluyó la venta de películas, de aparatos y su instalación, el rodaje de películas y un laboratorio dirigido por Fructuoso Gelabert<sup>16</sup>. Cuando en 1906 inició la producción de películas, con el nombre de Films Barcelona, Diorama continuó distribuyendo cintas, negocio que perdura tras el cierre de la productora en 1911<sup>17</sup>. La productora Cuesta, por su parte, procede de una droguería cuyo negocio se amplió, en 1904, al negocio fotográfico y fonográfico, incluyendo un laboratorio y la distribución de material y películas extranjeras<sup>18</sup>. En 1907 el *Graphos Ilustrado* recogía que la casa Hijos de Blas Cuesta había montado un taller cinematográfico a cargo del operador técnico Ángel García dedicado a las actualidades: “corto tiempo lleva trabajando este taller y ha puesto ya a la venta más de dieciséis cintas de distintos asuntos, sobresaliendo las tituladas: *Maniobras militares por la caballería, En Cullera, Gran corrida de toros y Tribunal de las Aguas en Valencia*<sup>19</sup>”; la producción de la empresa finalizó en 1914.

1906<sup>20</sup> fue también el año de nacimiento de Hispano Films<sup>21</sup>, heredera de la anterior sociedad Macaya-Chomón-Marro, cuya actividad, recogida en el *Anuario del comercio* de 1909, es “almacén de artículos para cinematógrafos<sup>22</sup>”. Marro procedía de la exhibición, Macaya de la distribución y venta de material fotográfico y pese a incluir entre sus actividades la

---

16. Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008), 331.

17. *Ibíd.*

18. *Ibíd.*, 149.

19. José María Jurado, «Crónica cinematográfica», *Graphos ilustrado*, n. 16, abril 1907: 120.

20. El año de inicio de funcionamiento es 1907 para Pérez Perucha. Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en Gubern et al., *Historia del cine español*. (Madrid: Cátedra, 2005).

21. Nombre concedido a Marro y Tarré “para su establecimiento de fábrica de películas cinematográficas, situado en San Gervasio (Barcelona). *Industria e invenciones*, 9 de enero de 1909, n.º 2, 11. Comenzará rodando documentales y actualidades para pasar a las películas “de asunto”, cuentan con estudios y laboratorios que también dan servicio de rotulado de películas extranjeras y positivado de copias para exhibidores. Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», 36-42. Se convierte en sociedad anónima en 1911 con un capital social de 100.000 pesetas.

22. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, n.1, 1909: 1.478. En el anuario de 1911 aparece ya como “fabricación de películas”. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. n.º 1, 1911: 1.470.

producción, mantienen la distribución y representación de varias sociedades. El modelo de producción, que posteriormente incluiría películas de ficción, mantuvo similitudes evidentes a las utilizadas por la sala Benavente aunque a diferente escala: el registro de cintas de actualidad para ser exhibidas pocas horas después. La Ilustración 1 muestra a Ricardo Baños, impresionando una película en durante la guerra del Rif, en cuyo pie se indica: “El fotógrafo, D. Ricardo Baños, de la casa Hispano-Films, de Barcelona, impresionando una película. Merced a la rapidez con que en todos sus servicios procede esta casa, única que en España se dedica a la manufactura de películas cinematográficas en gran escala, el público de Barcelona puede ver todas las noches en los cinematógrafos los episodios de la guerra



ILUSTRACIÓN 1.- RICARDO BAÑOS EN LA GUERRA DEL RIF.  
FUENTE: ALFONSO. NUEVO MUNDO, 30 DE SEPTIEMBRE DE 1909, 20.

acaecidos el día anterior<sup>23</sup>”.

Los cambios, como vemos, fueron pocos y al finalizar el año 1910, *Arte y cinematografía* publicaba: “es indudable que en nuestro país el negocio cinematográfico se halla en pleno período de decaimiento. (...) No escasean fundamentos apropiados para convenir en la necesidad de que se imponen determinadas innovaciones en el sistema propiamente

23. «Notas gráficas de la campaña». *Nuevo mundo*, 30 de septiembre de 1909, 20.

mercantil que regula el funcionamiento de los negocios cinematográficos<sup>24</sup>”, innovaciones que, salvo excepciones, no soportaron empresas generadas durante el primer período y que lastraron la creación y el mantenimiento de las productoras que surgieron durante esta década.

La fundación de empresas de producción, o más bien, la expansión de los negocios al terreno de la producción tuvo el hándicap de tener que competir con las grandes empresas extranjeras cuyas estructuras empresariales distaban enormemente de las autóctonas. El mismo año en el que aparecieron en Barcelona las empresas mencionadas, se instaló una sucursal de la empresa Pathé Frères<sup>25</sup> y otra de Gaumont<sup>26</sup> dedicadas tanto a la distribución de material como a la producción, para lo cual contrataron a técnicos nacionales<sup>27</sup>, es decir, estas empresas distribuidoras permanecieron igualmente ramificadas en la producción como fórmula para nutrir sus catálogos. En 1912, la revista *Mundo gráfico* recogía uno de estos rodajes, realizado con motivo de la sesión fotográfica que realiza la actriz Pilar Martí para la propia revista:

“La interesante película que representa a la popular tiple cómica Pilar Martí haciéndose una fotografía para *Mundo Gráfico*, que se ha exhibido en los principales cinematógrafos de España, y que nuestros lectores de Madrid han podido ver durante la anterior semana en Trianon-Palace, Salón Madrid, Príncipe Alfonso y Salón Regio, entre otros, de los más favorecidos por el público de la corte, ha sido muy elogiada por la perfección y el arte con que está hecha.

Hemos de trasladar las felicitaciones que hemos recibido al concesionario de la casa Pathé Frères, en Barcelona, Mr. Luis Garnier, a cuya amabilidad

24. «La decadencia del cinematógrafo», *Arte y cinematografía*, 30 de diciembre de 1910: 1-2.

25. Su gerente, Louis Garnier, contrató en exclusiva los servicios de Segundo de Chomón, que trabajó en colaboración con Joan Fuster. Se iniciaron, además, en la sucursal de Pathé, Jesús Soriano, Joan Solá y Alfred Fontanals.

26. Dirigida por Henri Huet, contrató como operadores a José Gaspar y Francesc Puigvert.

27. Palmira González López: “El cine mudo en Barcelona”. Román Gubern (coor): *Un siglo de cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000), 36-38.



debemos el haber podido obtener esta película, y a su operador Sr.

Chamon [sic], por el arte con que ha realizado su trabajo<sup>28</sup>”.

Los años diez supusieron un punto de inflexión en la cinematografía mundial debido a las transformaciones que iniciaron la conversión del espectáculo en industria<sup>29</sup>, transformaciones que para Altman giraron alrededor del aumento de la duración de las cintas y la ola de largometrajes, que se produjeron entre 1912-3, que provocaron un cambio en las dinámicas de exhibición –que pasaron a organizarse en torno al *gran film*<sup>30</sup>- y que implicaron un aumento en la complejidad de la estructura empresarial en la producción para poder hacerle frente. La llegada a la proyección de películas de largometraje, especialmente las de ficción, se había iniciado, como vimos, en la fase de superación de la novedad generando dos grandes géneros de películas. La revista *El cine* —una de las primeras revistas especializadas en la materia— clasificaba, en 1913, las películas en naturales y artificiales. Entre las primeras incluía la *Revista Pathé*, las *Actualidades Gaumont*, y el *Semanario Éclair*, pertenecientes a “tres de las primeras casas productoras”, cuyas cintas se comercializaban como biografía cinematográfica -recopilación de películas en las que interviene un personaje-, películas de viajes y cintas realizadas al aire libre relacionadas con fiestas, escenas populares o costumbres. En cuanto a las cintas artificiales se clasificaron en “terroríficas, espeluznantes, trágicas, dramáticas, de alta comedia, cómicas y payasadas (...) escenas de fugas, persecuciones, incendios, empleando medios inverosímiles<sup>31</sup>”, es decir, las películas de truco frente a las cintas dramáticas y de alta comedia procedentes en muchos casos de adaptaciones de obras literarias y teatrales o reconstituciones históricas<sup>32</sup>. Las cintas fruto de la adaptación de obras teatrales tuvieron un punto de inflexión con el *film d’art* francés, entre 1908 y 1911, cuyo representante en España es J. Casanova Arderius<sup>33</sup>, y cuyo reflejo en España estuvo en *Barcinógrafo*, durante los años de

28. «Mundo Gráfico y El Cinematógrafo», *Mundo gráfico*, 20 de marzo de 1912, 9.

29. Antonia Del Rey Reguillo, *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado* (E-Excellence. Biblioteca virtual).

30. Rick Altman, «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis.», Archivos de la Filmoteca, no. 22 (febrero 1996): 11.

31. Peliculín, «De la producción actual», *El Cine*, 29 de marzo de 1913, 11-12.

32. *Ibíd.*

33. *Arte y cinematografía*, 15 de septiembre de 1911.

Adriá Gual, y en Film de Arte Español, filial de la italiana Cines. La producción de este tipo de cintas requería a priori la utilización de un espacio para la grabación y la incorporación de trabajadores especialistas, por ejemplo, en la decoración pero también en la dirección de los actores. Sin embargo, debido a la poca capacidad industrial de nuestra cinematografía, este entramado de servicios o empresas auxiliares tampoco se generó, prácticamente, hasta los años treinta.

En definitiva, la cinematografía española, en lo que respecta al campo de la producción, mantiene ciertas similitudes con el resto de las cinematografías, sin embargo cuando surgen grandes empresas y comienzan a especializarse, la distancia se acrecienta hasta niveles extraordinarios, pese a lo cual, la mirada a los modos de producción y a las producciones en sí será permanente no pudiendo escapar de la dependencia tecnológica ni, en gran medida, de la narrativa.

Las películas de ficción que se exhibieron desde mediados de la década de los diez y buena parte de la de los veinte aumentaron progresivamente la duración del metraje y se ofrecieron como películas con varios cuadros o pares, posteriormente como películas en episodios y finalmente como largometrajes. El éxito de las ficciones provocó la falta de interés por las películas de actualidades que dejaron de ser componentes de programas completos y se mantuvieron como complemento de programas basados en la ficción. “La película llamada del natural ha llegado a tal grado de depreciación que, en la actualidad, cuando un representante o vendedor exclusivo del artículo, recibe de una casa productora una de las cintas que nos ocupan, suda tinta y en muchas ocasiones no logra venderla<sup>34</sup>” publicó *Arte y Cinematografía* en 1910. La fórmula de producción principal de las productoras españolas era, precisamente, el rodaje de actualidades cuyas ventas podían ayudar a financiar el rodaje de ficciones; sin embargo al devaluarse la demanda lo hicieron también los posibles beneficios que la empresa podía obtener. De manera que, el aumento de la demanda de películas de ficción lastró la posibilidad de establecer productoras. A la falta de técnicos cualificados, espacios acondicionados y tecnología se sumó la dificultad de tener que reunir y amortizar el elevado coste que suponía rodar una película de ficción: “la menor banda

---

34. Films [seud.], «Del natural», *Arte y cinematografía*, noviembre de 1910.

cómica o dramática cuesta de 800 a 1.000 pesetas. La modesta fantástica, de 2.000 a 3.000. La película de por sí es cara, pagándose a una peseta el metro, y para mayor seguridad cada operador impresiona dos veces la misma escena<sup>35</sup>”, lo cual a falta de película generaba productos poco profesionales y de una factura pobre. La ficción, además, generó cierta veneración hacia los actores que aparecían en las películas. En el caso norteamericano se apoyó en un *starsystem* cuya traducción para las empresas españolas, en un intento por imitar el sistema, supuso primero, la incorporación de los grandes astros de la escena teatral y después, el intento de generar un sistema basado en supuestas estrellas de la pantalla que dispararon las nóminas de los actores pero que no funcionó como reclamo en la taquilla. La situación de la industria cinematográfica catalana, durante estas primeras décadas, era sintomática de la tónica generalizada en la industria cinematográfica nacional. En palabras de Pérez Perucha “las técnicas de rodaje eran abrumadoramente primitivas, la luz artificial casi una sofisticación desconocida, las filmaciones se solventaban de una manera precipitada y vertiginosa, y los procedimientos de maquillaje eran de raigambre teatral. Además, los salarios de artistas y técnicos oscilaban entre la cruda miseria y la lóbrega modestia, las posibilidades laborales no menudeaban, y el censo profesional de la industria veíase compuesto por desahogados improvisadores o agobiados hombres para todo. (...) La dependencia de los temas extranjeros, el fallido *star system*, razones puramente industriales y el conservadurismo clerical (...) obstaculizaron el despegue de la industria cinematográfica barcelonesa<sup>36</sup>”.

## ENTRE BARCELONA, MADRID Y VALENCIA

A nivel internacional, el acontecimiento que marcó la década de los años diez fue el estallido de la Primera Guerra Mundial, ocasión que aprovecharon países que, como el nuestro, se declararon neutrales. En el terreno cinematográfico, las dos industrias cinematográficas europeas más importantes quedaron inmersas en la contienda bélica y dejaron de producir, cuestión que supuso un aumento en la producción española especialmente en Barcelona, que inició una

---

35. «¿Qué es el cinematógrafo?», Adelante, 25 de junio de 1911, 8.

36. Julio Pérez Perucha, *Narración de un aciago destino (1896-1930)*, 48-96.

edad dorada como centro de producción<sup>37</sup>, aunque en Madrid y otras provincias se realizaron también rodajes, creemos que con mayor importancia que la que se le ha concedido hasta el momento<sup>38</sup>. En Barcelona se fundaron las productoras Boreal Films, Barcinógrafo, Tibidabo Films, Cóndor Films, Argos Film, Solá i Peña y Segre Films, todas en 1914<sup>39</sup>. En 1916, el periódico *El Imparcial*, realizó un recuento del conjunto de las empresas y asociaciones que conformaban la estructura cinematográfica española; en el terreno de la producción el resultado no era muy voluminoso<sup>40</sup>: un total de catorce casas productoras, establecidas principalmente en Barcelona y Madrid, y cuatro directores artísticos “principales”: N. Codina, *Ignotus*<sup>41</sup>, Alberto Marro y José de Togores. El volumen principal de negocio se había establecido en la distribución, con 88 casas representantes para alquiler y venta de películas<sup>42</sup>, y la exhibición, cifrada en 182 salas como mínimo<sup>43</sup>. Tres meses más tarde, Antonio Armenta corroboró la falta de producción: “La producción nacional está iniciada y los iniciadores merecen plácemes muy sinceros; pero no ha pasado de la iniciación. (...) Las tres o cuatro casas de Barcelona que sostienen el pabellón cinematográfico nacional luchan con enormes inconvenientes, con terribles desventajas<sup>44</sup>”. Estas desventajas las centró en la ausencia de capital, de inversión, y en la imposibilidad de exportar las películas hacia Europa, con motivo de la guerra y hacia Norteamérica, por un supuesto boicot hacia todo tipo de producción extranjera. La falta de exportaciones se agravaba porque España

37. Emeterio Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001), 46.

38. Realizar un estudio exhaustivo de la producción cinematográfica nacional durante los años diez y veinte se escapa de las posibilidades de este trabajo, sin embargo, creemos que hay un terreno bastante inexplorado en este sentido. Los estudios se han centrado prioritariamente en Barcelona pero, teniendo en cuenta que la estructura industrial que se crea es pequeña, parece necesario abordar los trabajos realizados en otras provincias en las que, aunque menor, se mantiene en los límites del mismo raquitismo industrial. En Madrid, provincia de referencia en este trabajo por cuestiones prácticas, hemos localizado productores como Rafael Salvador cuya trayectoria comienza a mediados de los años diez y que, a diferencia de lo sucedido con la mayor parte de las empresas barcelonesas, continúa su actividad como productor durante los años veinte.

39. Sergi Alegre y Magí Crusells: «Boreal Films», La productora de Fructuós Gelabert, destruida por la I Guerra Mundial». *Film-Historia*, Barcelona.

40. «La cinematografía española». *El imparcial*, 20 de junio de 1916, 1.

41. Posiblemente Julio Rosset, crítico teatral fundador de Patria Films.

42. «La cinematografía española». *El imparcial*, 20 de junio de 1916, 1.

43. *Ibíd.*

44. Antonio Armenta, «El país de la paradoja», *La acción*, 23 de septiembre de 1916, 3.

era uno de los principales mercados de importación: “Barcelona ocupa el tercer lugar en los mercados mundiales de importación<sup>45</sup>” afirmó. La ocasión podía haber sido aprovechada para exportar el cine que se hacía en nuestro país pero por un lado, los bloqueos marítimos impidieron la llegada de material virgen<sup>46</sup>, lo cual se sumó a la falta de propuestas y, posiblemente, la carencia de sucursales de distribución de la producción nacional en el extranjero.

Algunos meses más tarde, fue Armando Pou, operador de cámara, quien hizo un recuento de las empresas productoras españolas: en Barcelona añadió Cabot-films, Condal-films, Excelsa-films, Emporium-films, Falco-Films, Hispano-films y Studio-films; incluyó Cuesta Films en Valencia; mientras en Madrid, “la primera casa editora de películas fue la “Iberia Film<sup>47</sup>”, que tenía los talleres en O’Donell,<sup>3</sup> *taba profesi Dopero* que en breve dejó de existir; siguieron a ésta, “Trust-film” “Chapalo-film” (Conde de Aranda, 18,) y “Patria-film” (Goya, 47), ésta última casa que prometía por las entidades que la formaban que perduraría, dejó de producir, sin embargo, en mayo último<sup>48</sup>”. Por la cantidad de empresas generadas en pocos años, Antonia de Rey Reguillo señala una estructura que sólo en el caso de Barcelona puede ser denominada industrial a pesar de tratarse de empresas que en muchos casos no superan la primera película<sup>49</sup>; por su lado, Riambau y Torreiro ponen en cuestión la existencia de una estructura realmente industrial. Señalan que “la norma eran productoras que no permanecían activas más allá de cuatro años, y su volumen de producción no solía exceder los cuatro o cinco títulos<sup>50</sup>” y citando a Julio Pérez Perucha, remarcan que no continuó la carrera de ninguno de los realizadores en la década de los veinte.

---

45. *Ibíd.*

46. Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en *Historia del cine español*, 48-96 (Madrid: Cátedra, 2005).

47. Creada por el reportero y fotógrafo Enrique Blanco, pasó a llamarse Madrid Cines y, finalmente, Madrid Film. Canovas Belchí.: “El cine mudo madrileño”, en Román Gubern (coor): *Un siglo de cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000),

48. Armando Pou, «Contestaciones recibidas», *Alrededor del mundo*, 12 de febrero de 1917

49. Antonia Del Rey Reguillo, *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado* (E-Excellence. Biblioteca virtual).

50. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español*, 811.

Entre las productoras creadas en este período, es destacable la empresa Studio Films creada por dos técnicos de la fotografía con experiencia previa en otras productoras: Joan Solá i Morales, operador de la Pathé, y Alfredo Fontanals, técnico de laboratorio. En 1915, instalan un laboratorio para el tiraje de copias<sup>51</sup> para pasar a la producción de documentales y cintas cómicas copiando el personaje de Charlot, como se ve en la Ilustración 2, y creando un producto similar. En lo que respecta a la comercialización de las actualidades, siguieron el ejemplo de las productoras francesas y comercializaron el noticiario *Revista Studio* y, según Antonia del Rey, el negocio se ramificó con el establecimiento de una empresa de distribución, Monopol Films, para la venta de sus películas.

Finalizada la guerra, la prensa seguirá hablando de empresas que “van logrando crear poco a poco una industria cinematográfica que promete ser en muchos conceptos nada inferior a la extranjera<sup>52</sup>”, es decir, se continuó hablando de promesas y no de realidades. Es decir, el conjunto de empresas creado no llegó a conformar una industria sino que fue un aumento coyuntural de la producción y, una vez eliminado el factor coyuntural las empresas desaparecieron prácticamente en su totalidad. El resultado de la guerra, en el campo de la industria cinematográfica, fue la incorporación al mercado europeo de la producción norteamericana; tal como preveía el periódico *La acción* “si los editores de aquí (y de otras partes) no ponen remedio a la invasión, el público acabará por acostumbrarse al gusto americano, en perjuicio de la producción europea<sup>53</sup>”. La producción española consiguió salir del país pero no abrió un mercado en el que amortizar los capitales puestos en juego, paso imprescindible para mantener en el tiempo la producción. Las principales productoras barcelonesas, que mantuvieron la producción nacional durante esta década, sucumbieron antes de que finalizara la misma: Barcinógrafo e Hispano Films en 1918 y poco después, la Studio Films . Los años veinte, con la Dictadura de Primo de Rivera, supusieron un cambio de centro de producción, trasladándose la actividad del sector de Barcelona a Madrid y apareciendo

---

51. Una estrategia similar tuvo la empresa Sociedad anónima Sanz (oficinas en Paseo de Gracia, 103 y fábrica en el Paseo de las Camelias, 29 de Barcelona), que tenía galería de pose para rodajes, laboratorios, tiraje de positivos y rotulado. *Arte y cinematografía*, 31 de julio de 1919. Enrique Blanco, en Madrid, también inició un laboratorio y posteriormente la producción.

52. Adrián Lovaina, «Técnica industrial», *La Unión ilustrada*, 6 de mayo de 1920, 8-9.

53. «Y en esta disputa... », *La acción*, 28 de octubre de 1916.



# Cardo as Charlot



Cabeza natural sin pintura ni postizos.

Actor cómico de la Casa Cinematográfica de Barcelona **Studio Film** en su *Sketch* con 4 personas y decorado, titulado

## Charlot enamorado.

**Cardo en Charlot** es el primer parodista comediante que, en el exclusivo género de **Charlot**, se ha presentado en España, habiendo constituido su debut un grandioso triunfo artístico para **Cardo**, y pecuniario para la Empresa del

**Gran Salón Doré,**

**de Barcelona**

y recientemente en el

**Circo de Parish, de Madrid**

donde el ya popularísimo y famoso artista cinematográfico

## Cardo en Charlot

ha llamado poderosamente la atención del distinguido y delicado público que frecuenta esta importante casa de espectáculos, y en la que **Cardo en Charlot** ha tenido la alta honra de ejecutar su *Sketch* ante

**S. M. La Reina Doña Victoria y SS. AA. RR.**

**Cardo as Charlot** es de nacionalidad Inglesa como el creador, el auténtico **Charly Chaplin**, conocido por **Charlot**, y es el único émulo de **Charlot Chaplin** que no tiene necesidad de pegarse bigotes ni ponerse pelucas, con lo que hacen del **Charlot** un personaje carnavalesco.

Además de ser **Cardo en Charlot** ya popularísimo y justamente aplaudido por los públicos de España, que tuvieron ocasión de juzgar sus excelentes condiciones artísticas en un sinnúmero de películas impresionadas y exhibidas por toda España, de la casa **Studio Films, de Barcelona**, marca Cabeza de León, que garantiza su autenticidad, exhibe para su presentación una interesante película

ILUSTRACIÓN 2.- COPIA DEL PERSONAJE DE CHARLOT DE LA PRODUCTORA STUDIO FILM.

Fuente: Eco artístico, 25 de mayo de 1916.



algunas de las primeras medidas de protección de la industria que intentaban frenar la competencia con el cine extranjero y fomentar la producción nacional de manera que los productores “pongan a disposición del Estado un medio para difundir a las masas los valores «españoles», es decir, los valores establecidos<sup>54</sup>”. Este cambio de provincia es achacado por algunos autores a la proclamación de la Dictadura en 1923 y a la prosperidad económica del país que “había sido aprovechada por empresarios madrileños, ligados en gran parte al poder político, para iniciar un ciclo expansivo de producción<sup>55</sup>”. La aristocracia y la burguesía industrial madrileña se implicaron en la creación de la sociedad Atlántida, “primer intento organizado de cierta envergadura económica tendente a dinamizar la producción cinematográfica española desde la capital<sup>56</sup>”, tras la fusión con Cantabria Cines y Patria Films, empresa que contó con capital, estudios con almacenes, laboratorio, almacenes de decorados y galería fotográfica junto a instalaciones para los actores y luz artificial<sup>57</sup>. Sin embargo, tal como recogió Canovas Belchí “la puesta en marcha de la Atlántida no conllevó una inversión económica acorde con la magnitud del proyecto que deseaba realizar. (...) La amortización de la inversiones iniciales requería un tiempo mínimo y una planificación y organización del trabajo del que careció la Atlántida, lo que motivó un progresivo endeudamiento y el colapso de su actividad productora<sup>58</sup>”. Unos años antes de que esto sucediera, diferencias de criterio entre la gerencia y la administración del estudio habían provocado la salida de parte del equipo de la empresa, entre los que se encontraban Hornemann y Buchs, los cuales junto con la familia Urquijo crearon Films Española. Ésta comenzó construyendo los edificios en los que impresionar las películas<sup>59</sup> (véase Ilustraciones 3 y 4) y en la cabeza se situaron Oscar Hornemann<sup>60</sup> como gerente, y José Buchs como director artístico, es decir, personalidades con experiencia en el mundo

---

54. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 62.

55. *Ibíd.*, 47.

56. Joaquín T. Canovas Belchí, «La Atlántida SACE y otros estudios madrileños en los años veinte,» en *Los estudios cinematográficos españoles*, (Madrid: Academia de las Artes y las ciencias cinematográficas de España, 2001), 25.

57. *Ibíd.*, 28-9.

58. *Ibíd.*, 40.

59. Talleres para impresionar películas, *La Acción*, 22 de febrero de 1924, 3.

60. Antiguo gestor del Teatro de la Zarzuela, se integró en Atlántida junto con José Buchs

cinematográfico. En abril de 1925 se anunció la salida de ambos, el día 4 de Hornemann<sup>61</sup> y una semana más tarde de Buchs<sup>62</sup> tras lo cual, la empresa se propuso trabajar en coproducción con una compañía inglesa, la Casa Stoll de Londres. Los exteriores se rodaron en España



ILUSTRACION 3 (arriba).- CONSTRUCCIÓN DEL ESTUDIO DE FILM ESPAÑOLA.

ILUSTRACIÓN 4 (abajo).- VISTA GENERAL DEL ESTUDIO FILM ESPAÑOLA.

Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.



61. El imparcial, 4 de abril de 1925, 6

62. El Imparcial, 11 de abril de 1925, 6.

con un actor también español, Salvador P. de la Mata<sup>63</sup>; de la película, anunciada con el título *Sahara Lowe*, la prensa llegó a anunciar la recepción de los positivos sin embargo, no hemos encontrado ningún dato sobre la exhibición de la película en las salas y meses más tarde, apenas dos años después de que se anunciara la construcción de los estudios, se anunciaba el cese de la producción<sup>64</sup>.

Como resumen de la producción madrileña de la década, Rimbau y Torreiro sitúan a la Atlántida como la gran empresa productora y a Oscar Hornemann como el segundo productor del período<sup>65</sup> en “simbiosis” con un director, primero con Buchs y después con Luis R. Alonso en cuya producciones aparece en el puesto de editor y director comercial. La industria madrileña, sin embargo, no se limitó a estas dos productoras. Según reflejó *El Heraldo de Madrid*<sup>66</sup> en 1929, se establecieron un número importante de laboratorios — CAF, Arroyo, Blanco y LICE—, estudios de rodaje como Omnium-cine y las casas editoras se sucedieron siguiendo los modelos establecido en períodos anteriores, es decir, aparecieron empresas a partir de técnicos —como la Información Cinematográfica Española fundada por Leopoldo Alonso, “especializado en impresión de películas sobre aviones”, y Agustín Mascaroli, operador con experiencia en Pathé, Atlántida y Madrid Film, dedicada a las actualidades— y como extensión de negocios basados en la exhibición y la distribución —como Programa Márquez y, especialmente, Renacimiento Films —con Rafael Prieto como gerente y José Campúa (hijo) como director ; distribuyó películas francesas en exclusiva y, en consorcio con CINAES, rodaron películas sonoras en los estudios alemanes de Neúbabelsberg<sup>67</sup>— o Rafael Salvador<sup>68</sup>, distribuidor y editor desde mediados de la década de los diez, que pasó a la edición e incluso a la realización de películas. Ambas empresas continuaron produciendo durante la introducción del sonoro y los primeros años de la república por lo que sería interesante realizar un estudio más profundo de sus estrategias

63. Hablando con un actor español, *El Imparcial*, 2 de enero de 1926, 6.

64. J. A. Cabero, «Crónica cinematográfica», *El Heraldo de Madrid*, 7 de abril de 1926, 4.

65. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español*, 819.

66. «Industria cinematográfica en Madrid», *El Heraldo de Madrid*, 6 de julio de 1929, 14.

67. *El Imparcial*, 23 de agosto de 1930, 8.

68. «Ligero resumen de las casas alquiladoras de películas», *El Heraldo de Madrid*, 6 de julio de 1929, 14.



de producción, más humildes, que les permitió mantenerse en el tiempo y cuyo trabajo no ha dejado huellas en la bibliografía consultada. En la Ilustración 5 podemos repasar las industrias cinematográficas madrileñas establecidas en 1924; a partir de esta fecha el aumento de empresas productoras y auxiliares fue importante.

Un elemento que no se ha estudiado, en relación con el cambio de centro de producción, es el referido al cambio en la tecnología cinematográfica que se produjo en la década de los años veinte. La fabricación de las cámaras pasó de utilizar como material principal la madera al metal y se incorporaron sistemas de visor que facilitaban encuadrar y enfocar la imagen. Igual transformación se dio con los trípodes en los que además se añadieron mejoras que permitían movimientos panorámicos más suaves. En esta década también se empezó a incorporar luz eléctrica a los rodajes en interiores, lo que requirió de lentes más luminosas en las cámaras, la mayoría de las cuales eran anastigmáticas, y poco adecuadas para contrastes muy fuertes de luz. La película en estos años también se modificó pasando de ser ortocromática a pancromática lo cual añadió cambios importantes en lo referente al procesado de laboratorio y al tipo de decorado y maquillaje que necesitaban los actores; por otro lado, al ser una película sensible a la gama del rojo generaba imágenes más realistas y naturales en exteriores.

“El uso de película pancromática en interior requería nuevas prácticas en iluminación, tratamiento del

ILUSTRACIÓN 5.-GUÍA CINEMATOGRÁFICA  
Fuente: La acción, 22 de febrero de 1924.

**Alquiler de películas.**

**JUAN LLATJOS PRUNES**  
Atocha, 94, tel. 49-13 M.  
Delegación en Centro de Españas de  
Empresas Reunidas, S. A.; selección  
Capitolio y otras importantes casas.

Cinematografía Verdaguer, S. A.  
Sucursal de Madrid  
Plaza del Progreso, 6.

**L. GAUMONT**  
Alquiler de películas y venta de aparatos cinematográficos; Atocha, 90, teléfono 33-75 M.

**ENRIQUE DE CASTRO**  
Alquiler de películas corrientes y para aparatos Baby.  
Serrano, 29, Madrid.

**RAFAEL SALVADOR**  
Manufactura de películas, ha editado, entre otras, «El puñao de rosas»; San Salvador, 8, Madrid.

**SELECINE, S. A.**  
Subcentral de Madrid  
Arenal, 27.

**CASA A. IBÁÑEZ**  
Compraventa y alquiler de películas; exclusiva de «La Dolores», «El caballero de la pesadilla» y otras. Peligros, 4; tel. 26-28 M., Madrid.

**JUAN FUSTER**  
Belén, 3, teléfono 18-72 M.

**C. C. HISPANOPORTUGUESA S. A.**  
Central: 17, Espoz y Mina, Madrid. Tel. 54-58-M. Sucursales: Barcelona, Bilbao, Lisboa. Grandes exclusivas. Venta y alquiler.

**FORD FILM**  
Carrera de San Jerónimo, 34, duplicado.

**REPERTORIO: M. DE MIGUEL**  
Alquiler y venta de películas. Grandes exclusivas. Madrid. San Bernardo, 24. Tel. 16-91.

**ERNESTO GONZALEZ**  
Plaza del Progreso, número 2.

**Aparatos cinematográficos.**  
Casa Jiménez. Toma-vistas y de proyección; Preciados, 58 y 60, tel. 22-50-M.

**CINE PETERS**  
Máquina cinematográfica A. E. G. Accesorios, carbones. Alonso Cano, 33.

**Manufacturas y laboratorios.**

**VICTORIA FILM**  
Manufactura cinematográfica Fuencarral, 138, tel. 26-07 J.

Laboratorio cinematográfico C. A. E. Lista, 24, Madrid.

**MADRID-FILM**  
Impresión de películas. Laboratorios, aparatos y material cinematográfico. Carrera de San Francisco, 4. Tel. 29-23-M.

**Profesores de orquesta.**  
**RAFAEL LOPEZ-CERQUEZA**  
Director de orquesta de «Royalty».

maquillaje, y muchos otros viejos métodos cambiaron drásticamente. La luz azul de mercurio Cooper-Herwitt ya no era necesaria. El uso de arcos luminosos se limitó mientras que las lámparas de tungsteno aportaban una luz extremadamente efectiva con este tipo de películas, reducía costes y era más adaptable a las diferentes situaciones de rodaje. Se produjo una importante variación en los procedimientos de rodaje y en los tipos de iluminación utilizados<sup>69</sup>”.

Los productores fueron los últimos en establecer uniones empresariales, exhibidores y distribuidores lo habían hecho casi una década antes. En junio de 1926 se anunció la creación de la Unión Artística Cinematográfica Española tras una asamblea presidida por César García Iniesta y con presencia de Vandel, Rivera, Cabero, Pou y González, con el objetivo de “atender a la defensa, fomento y desarrollo de los intereses morales y materiales de la clase<sup>70</sup>” y servir de intermediaria entre los “poderes públicos y el elemento capitalista, para lograr la organización de una industria que hoy ocupa el tercer lugar en los Estados Unidos y que en España aún no existe<sup>71</sup>”. Se trataba de una supuesta asociación de productores en la que se daba cabida a “todas las actividades de la fabricación de películas, y que tiende a la organización de la industria”, es decir, “directores, operadores, fotógrafos-tomavistas, escenógrafos, laboratorios, electricistas, sin olvidar los autores de argumentos, adaptadores y periodistas especializados<sup>72</sup>” y a cuya cabeza eligieron operadores y directores. La Junta directiva quedó conformada por César García Iniesta, presidente; Florián Rey y Armando Pou, vicepresidente primero y segundo respectivamente; Luis Vela y José María Jiménez, secretarios primero y segundo; Eusebio Fernández Ardavín, tesorero; Juan Antonio Cabero, contador; Juan Pacheco «Vandel», vicecontador [sic] y Luis González, José Martín Martín, Emiliano García Flores, Landelino Wensell, Federico Deán, Felipe Fernansuar, Julián Torremocha e Ignacio Caro, vocales<sup>73</sup>”.

En estos años, las salas exhiben principalmente cine norteamericano, y el sector de

69. Mario Raimondo-Souto, *Motion picture photography: A History, 1891-1960* (Jefferson: McFarland, 2007).

70. «Unión Artística Cinematográfica Española», *La Libertad*, 24 de junio de 1926, 5.

71. «La UACE», *El Imparcial*, 14 de agosto de 1926, 7.

72. «Lo que es la Unión Artística cinematográfica española», *El Imparcial*, 4 de diciembre de 1926, 6.

73. «La Unión Cinematográfica Española», *La Libertad*, 10 de julio de 1926, 5.



la producción va a exigir en 1928, la adopción de medidas proteccionistas como las cuotas de pantalla y la exención de impuestos, para lo cual a través de la Unión Artística Cinematográfica Española entregaron al gobierno un proyecto<sup>74</sup>, además de solicitar al Estado que ejerciera censura previa en la impresión de cintas realizadas por casas editoras extranjeras y la incorporación obligatoria en los noticiarios de un veinticinco por ciento del metraje sobre asuntos nacionales para compensar la información extranjera<sup>75</sup>. La actividad de la Unión cesa poco después tras la dimisión de su presidente Federico Deán.

Este mismo año, 1928, el director Francisco Elías, se entrevistó con el General Primo de Rivera para denunciar las prácticas de *dumping* llevadas a cabo por las empresas extranjeras en nuestro país. El *dumping*, según el propio Francisco Elías<sup>76</sup>, suponía la reducción del precio de los productos por parte de los países importadores para adaptarlos al mercado nacional, lo que unido “al hecho de que la oferta fuera mayor que la demanda, hicieron que en los primeros veinte años de este siglo España fuera inundada materialmente de películas extranjeras y que esta saturación trajera consigo un abaratamiento extraordinario del artículo cinematográfico<sup>77</sup>”, lo que al sector de la producción le supone tener que trabajar con presupuestos muy bajos, si quiere competir con los productos extranjeros, amortizar el capital invertido y obtener beneficios. Se estipularon diferentes medidas de protección hacia la industria cinematográfica<sup>78</sup> “ante el enorme desarrollo del cinematógrafo como espectáculo público, que ha traído como consecuencia la invasión de nuestras salas de cinematógrafos por las películas extranjeras, por ser escasísima, casi nula, la producción española<sup>79</sup>”, es decir, la protección en primer lugar se basa en cuestiones económicas como es el deseo de que “la fuente de ingresos que tal industria representa venga a parar

---

74. «La Unión Artística Cinematográfica española pide al gobierno protección para la industria», *Popular Films*, 16 de febrero de 1928, 12; y Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, 60-5.

75. *La Libertad* (Madrid. 1919). 13/6/1928, página 6.

76. Francisco Elías, «El cine español y yo,» en *Memorias de dos pioneros*, 13-86 (Madrid: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992).

77. *Ibíd.*, 19.

78. En los años 20, sobre todo dentro de la Dictadura de Primo de Rivera se crearán fórmulas proteccionistas del cine nacional con medidas como la penalización en los aranceles de la adquisición de cine extranjero o impuestos directos que cargan con una tarifa más alta a las empresas importadoras.

79. Gaceta de Madrid a 3 de marzo de 1929. Real Orden nº 575.

a manos de españoles y a poder de capitales nacionales, limitándose de modo progresivo el predominio de la industria extranjera (...) pidiendo la protección de dicha industria como producción y como espectáculo<sup>80</sup>” al llamamiento de soluciones “atendiendo a las conveniencias nacionales (...) para el desarrollo en España de la citada industria<sup>81</sup>”. La prensa no fue ajena a la situación; recogemos un fragmento de un texto publicado en 1930 que ejemplifica claramente los comentarios que se repetían en periódicos y revistas:

“La producción nacional, no ha nacido, no existe; pero sobre este no nacer, sobre este no existir, vagan, laten y se agitan con ansias de ver la luz, larvarios de inquietudes, hormigueros de voluntades, miradas de intentos nobles. (...) De tarde en tarde, surge en nuestro campo, un nuevo intento, un nuevo esfuerzo propio de los dioses olímpicos que formaban y destruían, mundos a su antojo, y una nueva cinta “española” invade el mercado. El público acude a las llamadas de las empresas; el público quiere cintas españolas, pero cada producción marca un paso atrás. Estamos peor, muchísimo peor que en los días de la Studio Films. Y es que hoy no pueden hacerse películas de la nada. Y las películas nacionales, dígame lo que se quiera, surgen de la nada.<sup>82</sup>”

## EL SONIDO Y LOS ESTUDIOS

El final de la dictadura de Primo de Rivera coincide en el tiempo con la introducción del cine sonoro que supuso una grave crisis por la que la producción se vio prácticamente detenida y la poca que se realizó se desplazó fuera de nuestras fronteras, principalmente a Francia y Alemania. En palabras de Antonio Armenta:

“En España, por desdicha, no se ha seguido hasta hoy este ejemplo y ello ha sido causa de que, faltando las medidas defensivas y encauzadoras

80. *Ibíd.*

81. Real Orden nº 1313 del Ministerio de Economía Nacional. Gaceta de Madrid 2 de junio de 1929, nº 153

82. «La producción nacional», *La ilustración iberoamericana*, 3, 1930: 39.

indispensables, la actividad cinematográfica española esté en peligro de ser totalmente absorbida por las entidades extranjeras, la producción nacional resulte prácticamente inexistente, la función cultural y educativa del cinematógrafo permanezca en estado rudimentario y sus más interesantes aplicaciones en tantos aspectos sean prácticamente desconocidas o torcidamente orientadas<sup>83</sup>”

El cambio de sistema político introdujo nuevos partidos que reclamaron políticas de protección para la industria dirigidas a los trabajadores y a la mejora de oportunidades: medidas como la socialización de la industria por parte de los anarquistas, entregar la industria a los sindicatos; la creación de cooperativas cinematográficas por parte de los socialistas; y la nacionalización de la industria por parte de los comunistas, de manera que, fuera el Estado quien controle los medios de producción y su planificación<sup>84</sup>.

Como respuesta, en 1933, el Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio creó el Consejo de Cinematografía con el objetivo de estudiar los problemas del sector y proponer soluciones priorizando el interés nacional y ,con la nueva tecnología del sonido prácticamente implantada, pensando en la producción en lengua castellana. “El organismo que se cree, si llega a responder a los fines que para él pueden preverse, deberá ser la base para la constitución de la *Unión Cinematográfica Hispanoamericana*, cuyo alcance moral y económico no precisa ser subrayado<sup>85</sup>”.

Las cuestiones que recayeron bajo el Consejo de Cinematografía fueron<sup>86</sup>:

- a.- Estudiar la distribución y exhibición de películas de manera que se pueda dictar una normativa que defienda los intereses nacionales en las transacciones comerciales.
- b.- Creación de un sistema de protección para el sector de la producción con medidas como el establecimiento de un porcentaje obligatorio de exhibición de películas nacionales,

---

83. Ponencia de D. Antonio Armenta, sobre Convenios y protección de los países adheridos al Congreso. Boletín de información del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Ministerio de Trabajo y Previsión. Año I, Madrid, Agosto de 1931.

84. Emeterio Diez Puertas, Historia social del cine, 63.

85. Orden del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio. Gaceta de Madrid de 15 de marzo de 1933 (nº 74)

86. Gaceta de Madrid a 3 de octubre de 1934.

medida a la que se opusieron los sectores de la exhibición y la distribución.

c.- Estudiar y aplicar medidas relacionadas con la fiscalidad del sector, tanto de la industria como del comercio que incluían desde la importación de material cinematográfico a el coste del fluido eléctrico de las salas.

d.- Estimular la producción y difusión de noticiarios, películas educativas y de propaganda de turismo, llegando incluso a obligar a la difusión en las salas de cintas con contenido de educación sanitaria.

e.- Extensión del cinematógrafo a otras aplicaciones (planos y mapas, catastro, trabajos militares, etc.)

Para el proyecto se designaron veinte vocales que quedaron reducidos a catorce<sup>87</sup>. El estallido de la Guerra Civil impidió que el Consejo de Cinematografía pudiera llevar a cabo las reformas y estudios que tenía planteadas.

Resumiendo, desde estos primeros años hasta el estallido de la Guerra Civil, la producción cinematográfica se va a caracterizar por la creación y desaparición continua de productoras cuyas estrategias de producción son improvisadas o basadas en el corto plazo, es decir, en la amortización rápida de capital; la falta de presupuestos y, quizás por esto, la escasa innovación en argumentos e imagen que conduce a productos pobres y a la copia de los éxitos que funcionan en taquilla; la dependencia técnica del exterior tanto de equipamientos como de material sensible, e incluso, en personal ya que aunque fue frecuente la emigración de técnicos, no lo fue menos la incorporación de expertos extranjeros que aportaran fiabilidad técnica; el rodaje de ficciones que requieren estudios de rodaje y provocan un aumento de

---

87. Presidente (Director general de Industria), Vicepresidente (Director general de Comercio y Política Arancelaria), y de quince Vocales, designados por los organismos y Corporaciones siguientes: Dos por la Dirección general de Industria, uno por la Dirección general de Comercio y Política Arancelaria, uno por el Consejo Nacional de Cultura, uno por el Patronato Nacional de Turismo, uno por la Sociedad de Autores Cinematográficos, uno por la Delegación Oficial española en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, con la Unión Cinematográfica Hispanoamericana, y uno por la Federación de Asociaciones de Ingenieros Industriales, por los productores españoles de películas, los propietarios de laboratorios cinematográficos, los alquiladores de películas no importadores, los importadores de películas, los empresarios de cinematógrafos, los artistas cinematográficos y por la crítica cinematográfica (la elección de estos siete últimos se realizará votación entre los solicitantes admitidos por la Dirección general de Industria). Gaceta de Madrid nº 60, de 1 de marzo de 1935.

las necesidades de decoración e iluminación auxiliar —asociado a estos cambios apareció la necesidad de editar las cintas, de montarlas y la de incorporar a los profesionales que giran alrededor de la introducción de actores en las películas dramáticas, responsables del vestuario, el maquillaje o la peluquería—; incorporación del sonido al rodaje y la edición con los correspondientes profesionales, ingenieros de sonido principalmente, afectando a todos los departamentos y sectores y la necesidad de diversificación empresarial como fórmula de venta y comercialización de las películas creadas.

El aumento de la complejidad técnica llevó a cierta tecnificación pero, también, a la creación en serie y la organización laboral. Algunos de estos técnicos se agruparon en sociedades y secciones sindicales que no desarrollaron una gran actividad a diferencia, por ejemplo, del sector de la exhibición. Se trataba de asociaciones que surgieron relacionadas a la creación de los Jurados mixtos, es decir, fruto de la organización laboral del estado y no tanto como fruto de aspiraciones laborales o identidad de clase. En este sentido podemos reflejar al menos la existencia de la *Sociedad obreros y empleados de fotografía y cinematografía*, la *Unión de obreros escenógrafos*, la *Unión de obreros pintores escenógrafos*, la *Sociedad de peluqueros artísticos maquilladores de cine y de teatro*, *Sindicato de la industria del espectáculo* (dentro del cual encontramos el Comité de producción cinematográfica) y el *Sindicato único de espectáculos públicos* que podía contener oficios de todos los sectores. Por último, de los tres sectores de la industria cinematográfica, el de la producción fue el único que no obtuvo unas bases de trabajo durante la Segunda República, de hecho, no se verá reglamentado hasta 1948, en plena dictadura franquista, por lo que sólo podemos obtener cierta información a partir de la aprobación de los sueldos mínimos del personal de laboratorio y de estudio estipulados a principios de los años treinta, que también incluyó al personal de distribución, y a breves referencias en la prensa de la época como la siguiente:

“En esta semana ha empezado el infatigable director José Busch la toma de exteriores de *Una morena y una rubia*, adaptación de la novela del mismo nombre de Francisco Camba. En el reparto figuran los nombres de Antoñita Colomé, Carmen Cuevas, Conchita Catala, Pedro Terol, Gaspar

Campos y Antonio Riquelme. La música es del maestro Calleja. Como operador actúa Macaseli; como fotógrafo, Novoa, y como “regisseur”, Francisco Cejuela<sup>88</sup>”.

Más completos fueron los reportajes de revistas especializadas como Cinegramas. En 1936, se publicó un artículo<sup>89</sup> con motivo del rodaje de la película *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), los puestos a los que hace referencia el artículo son: jefe de producción, Domínguez Rodiño; director, Luis Marquina; escenógrafo, Redondela; arquitecto Feduchi; decorador, Santamaría; Torres, realizador de los bocetos; Novoa, fotógrafo de escenas; León Lucas de la Peña, ingeniero de sonido (situado en el interior de una cabina, hablan con él por el altavoz de control y es él mismo quien rectifica la colocación de los micrófonos); cámara, Henry Barreryre; segundo operador, Ricardo Torres; ayudante de dirección, Mihura; compositor de la música, Francisco Alonso; regisseur, Manolo Rosellón; obreros de construcción y un ayudante que coloca la claqueta y lee lo que hay escrito en ella. Antes de empezar la toma, según se explica, suena una sirena y se varía la colocación de las luces y la cámara antes de rodar un nuevo plano. Pese a tratarse de una adaptación teatral, Marquina explica que se ha prescindido de la parte teatral y que el autor ha escrito diálogos adicionales. Todo un equipo de trabajo especializado meses antes del estallido de la guerra civil. Algunos de estos trabajadores fueron dotados de bases de trabajo en 1939 aunque, el sector no se reguló hasta una década después.

Pese a que estos artículos y reseñas aportan cierta información sobre algunos de los trabajadores implicados en la producción no es suficiente para comprender la evolución por lo que además, hemos tenido que recurrir a explorar las mejoras y avances que se van produciendo en los equipos técnicos que, si bien no afecta a todos los departamentos de manera directa, sí lo hace indirectamente. A los cambios en la tecnología tenemos que sumar la propia evolución de la industria cinematográfica desde el aumento del número de salas y por tanto la producción, hasta la “maduración” de la narración cinematográfica que

---

88. Cine español, EL Sol, 11 de junio de 1933, 6.

89. F. Hernández-Girbal, «Viendo rodar *El bailarín y el trabajador*», Cinegramas 15 de marzo de 1936, 3-4.



se va haciendo con un nuevo lenguaje (como mecanismo que permite una comprensión por parte de los espectadores y se repite creando un código). Los espectadores van decantando sus gustos hacia la ficción en detrimento de la realidad, que seguirá en las pantallas pero, salvo excepciones, como complemento de otro programa principal. La conjunción de estos factores va a provocar la necesidad de incorporación de personal y su profesionalización, con lo que se va a pasar de un sistema de producción artesanal a un sistema de producción casi en serie al final del período estudiado, y que en nuestro país se quedará a las puertas de una transformación profunda al quedar interrumpida en los primeros años de la introducción del sonido.

## LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS

Pese a la escasa industria establecida en el país, lo cierto es que se lleva a cabo el rodaje de un número significativo de películas y aunque con un grado muy inferior de especialización a lo que sucede en otras industrial, se establecen categorías profesionales.

En la primera década del siglo la producción española se centra principalmente en actualidades y se comienza a rodar cintas de asunto con muy poca división de trabajo como reflejó Ricardo Baños en una entrevista, a propósito del rodaje de *Don Juan Tenorio*, una película de 1910 de 400 metros y siete actos: “Comenzamos a trabajar a las ocho de la mañana y terminamos a las cuatro de la tarde (...). Puede decirse que lo fui todo, hablando técnicamente, desde operador hasta director, pasando por la guardarropía<sup>90</sup>”, es decir, se realizó sin ninguna división de funciones y la película quedó rodada en ocho horas.

Los años siguientes, durante buena parte de la década de los años diez, la división principal se realiza entre el director técnico (en ocasiones denominado director escénico<sup>91</sup>), generalmente el operador y el director artístico, heredado del teatro, y las estructuras empresariales se amplían a gerentes y directores comerciales. Es durante la década de los veinte cuando el proceso de especialización dentro del sector comienza a ser más acusado,

---

90. Manuel P. de Somacarrera, «Don Juan Tenorio en película», *Mi revista*, 15 de noviembre de 1937,

91. «La popular Films», *Popular Film*, 5 de agosto de 1926, 12.

se menciona ocasionalmente a los editores y se va incorporando a fotógrafos de escena, *regisseur* y ayudantes de dirección.

La especialización y el interés que despierta la producción madrileña de estos años llevó a periódicos como *El Heraldo de Madrid* y *El Imparcial* a publicar una serie de artículos dedicados a los miembros de la producción cinematográfica, artículos que aportan datos interesantes para este trabajo. *El Heraldo de Madrid* publicó el 20 de noviembre de 1929, con el sonoro en muchas pantallas, un extenso artículo de Rafael Martínez Gandía en el que explicaba "quiénes hacen y cómo hacen"<sup>92</sup> películas. Por su parte *El Imparcial* publicó, semanalmente, pequeños artículos, escritos por especialistas en las diferentes áreas: Sabino Micón en los argumentos, Rino Lupo en la dirección o Alberto Arroyo con las luces. En los años veinte aparecieron textos y manuales que trataron este tema, y revistas especializadas como *Cinemagramas* o *Popular Film* también mostraron parte de lo que había detrás de las cámaras.

## LOS "CAPITALISTAS".

Durante prácticamente la totalidad del período estudiado, se identificó la producción con el capital y no se atribuyó a los productores ningún tipo de participación sobre las películas. En la prensa, el término de productor se aplicó, generalmente, a los directores de los estudios norteamericanos a cuya cabeza se situaba un jefe, el productor, con capacidad creativa a la hora de elegir y sacar adelante los diferentes proyectos. En nuestro país, la figura que desempeñó este papel es designado con el término de editor y, con mucha frecuencia, lo que se cita es el nombre de la Casa editora pero no a la persona o personas que hay detrás de ella, herencia de la pauta establecida en la primera década del cine en la que las firmas que comenzaron a ejercer como productoras, utilizaron su marca como garantía de la calidad de sus productos, lo cual les permitió afianzarse en el mercado.

Parece también establecerse cierta identificación entre el productor y el papel desempeñado por los gerentes de las casas editoras en cuanto al control de los presupuestos e incluso la

---

92. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8-9.

apuesta por proyectos concretos, especialmente en aquellas establecidas como sociedades a partir de los años veinte. Los gerentes habrían estado contratados por el Consejo de administración nombrado por los accionistas o socios capitalistas. Junto con el gerente pudo existir la figura del director comercial aunque las referencias que hemos encontrado en este sentido son muy vagas y se encaminan con mayor frecuencia a establecer la labor comercial en la figura del director artístico.

La principal crítica a la cinematografía nacional por parte de la prensa especializada, convertida en lamento, es el de la falta de capital. Salvo excepciones como Atlántida SACE o los estudios de los años treinta, no hubo más de una docena de empresas establecidas como sociedades en las que se unieran importantes capitales. Cuando se formaba una sociedad se solía hacer una aportación, directa o mediante la compra de acciones, que generalmente se destinaba a construir estudios y laboratorios y al rodaje de la primera película, tras lo cual la empresa se quedaba sin liquidez y desaparecía. Los socios capitalistas solían carecer de implicación directa en el proceso de producción: su aportación, además del capital, quedaba reflejada en el ideario de la empresa y limitada a su participación en los consejos de administración. Por ejemplo, entre la aristocracia el conde de Vilana se asoció a Francisco Oliver, representante de Pathé, para realizar una serie cómica<sup>93</sup>, aunque más sobresaliente fue el caso de Cantabria Cines, sociedad promovida por un grupo de empresarios católicos de Santander, que buscó nuevos socios capitalistas entre la aristocracia (el conde de Romanones, el marqués de González Castejón y el duque de Sotomayor) creando Atlántida S.A. Cinematográfica Española<sup>94</sup> a la que se incorporó Ignacio Bauer, banquero y fundador de Papelera Española como principal accionista. Se trataba con directivos poco capaces y poco conocedores de las necesidades de una empresa cinematográfica, según Gelabert:

---

93. Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», 48-96.

94. Que finalmente se fusionaría con Patria Films también que aportó su patrimonio fílmico y su infraestructura que incluía las oficinas con sala de pruebas, almacenes de decorados, pabellones para artistas y locales donde instalar sus laboratorios. Además se instaló secciones para el revelado de películas, cuarto de secado, enrollado, almacenaje y etiquetado de las cintas y se construyó un pabellón nuevo con varios camerinos y un almacén de decorados y carpintería. Joaquín Canovas Belchí «La Atlántida SACE y otros estudios madrileños en los años veinte», en García Dueñas, J. y Gorostiza, J. (coor.), *Los estudios cinematográficos españoles*, 25-42. (Madrid: Academia de las Artes y las ciencias cinematográficas de España, 2001).

“España, pues, era un país rico (...) en todo menos en capital para su desarrollo, y quizás más aún en capacidades directivas de altos vuelos. Aquí cuando se creaba una casa cinematográfica a base de sociedades anónimas, la dirección general, administrativa y rectora, se daba siempre a un amigo a quien se quería favorecer y al poco tiempo venía el fracaso. Y cuando no era así, la falta de acierto en escoger los asuntos, los artistas y lugares de desarrollo de la producción (...) se veía cohibida la autoridad y la iniciativa del director o de los técnicos (cuando por casualidad tomaban técnicos prácticos en el arte), ya que todos los propietarios y socios de la empresa se veían capaces de dirigir cualquier película, por complicada y difícil que ella fuese (...) demuestran la poca importancia que daban a la preparación técnica de las películas. Todos ellos creían que por el hecho de pasar por la cámara, los asuntos adquirirían interés, belleza, emoción, argumento, etc., (...) y hasta que no era demasiado tarde no entendían que ello era producto de estudios y de práctica, que no estaba al alcance de cualquier advenedizo que ponía su dinero en una casa productora<sup>95</sup>”.

Sin embargo, la mayor parte de las casas editoras no surgieron como sociedades con apoyo de capitalistas sino que comenzaron a formarse a partir de tres tipos de “empresario”: el más mayoritario fue el de los propios técnicos de la incipiente producción: operadores y directores que crearon sus propias empresas aunando sus conocimientos y experiencias; otro tipo, fue el de los exhibidores que ramificaron su actividad en la producción, igual que hicieron las distribuidoras que continuaron la senda abierta por empresas como Gaumont y Pathé. Actores y actrices, como Helena Cortesina, también probaron suerte en la producción para editar películas que protagonizaban ellos mismos. Con Ediciones Helena Cortesina, en 1921, la actriz realizó *Flor de España* su única película; la *Cooperativa de Artistas Cinematográficos españoles*, dirigida por Lorenzo Petri<sup>96</sup> es otro ejemplo. Muchas

---

95. Fructuós Gelabert, «Aportación a la historia de la cinematografía española (1940-1)» en *Memorias de dos pioneros*, 108-186 (Madrid: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992), 149-150.

96. Alfredo Serrano, *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción*

de estas productoras basadas en voluntades individuales, no pasaron de una película, el motivo es que, en muchos casos, la empresa se formaban un capital mínimo que estaba agotado al terminar la primera cinta y hacía inviable su continuidad. De manera que, la falta de financiación, o la financiación escasa e inadecuada, fue la tónica general del período y provocó “la presencia de errores técnicos auspiciados por la imposibilidad de repetir tomas o por la mala calidad de los materiales empleados en las filmaciones<sup>97</sup>” al tiempo que los salarios y las condiciones de trabajo eran, en palabras de Julio Pérez Perucha desoladoras, los “responsables artísticos soportaban tanto bajos salarios por su actividad, como continuados requerimientos para que solventaran los rodajes de manera rápida y negligente<sup>98</sup>”.

Las fuentes de financiación provenían de los recursos del propio empresario que creaba la productora y de sus socios; otra fuente de financiación, menor, fue la coproducción<sup>99</sup>, que además de aliviar las cargas financieras, permitía abrir más mercados. La fórmula más extendida para la captación de capital pudo ser la filmación de las llamadas actualidades, aunque a excepción de Studio Films<sup>100</sup> en Barcelona, y no exento de percances, no llegó a establecerse ningún editor constante de actualidades<sup>101</sup> ya que suponía un despliegue de medios y corresponsales que requería de una estructura empresarial<sup>102</sup> y de medios

---

*cinematográfica en España*. (Barcelona, 1925), 43.

97. Julio Pérez Percha, *Narración de un aciago destino*, 48-96.

98. *Ibíd.*, 89.

99. La barraca de los monstruos, dirigida por el actor Jaque Catelain, coproducción de la productora francesa Cinégraphique (tras la que se encontraba Marcel L’Herbier) y la española Atlántida, era el inicio de un plan de coproducciones de la española con empresas extranjeras.

100. *Revista Studio* se editó entre enero de 1918 y 1920; se ofrecieron más de 50 números aunque de manera irregular debido a problemas de financiación. Julio Pérez Percha, *Narración de un aciago destino*, 48-96. El despliegue que requiere la organización de un noticiario es enorme, 50 números publicados en dos años nos da un ratio aproximado de 2 entregas mensuales. La recepción o captación de imágenes, viajes, montaje, contrato de operadores, etc., requiere personal que lo pueda organizar y esa función pertenece al personal de producción. Las grandes productoras de noticiarios, Fox, Pathé y Paramount, desplegaron una importante red mundial, hasta 100 operadores cada una, para proveerse de todo tipo de asuntos en suficiente cantidad como para surtir a las salas con al menos una entrega semanal, que era la cadencia con la que se cambiaba el programa, en ocasiones las entregas eran incluso de tres semanales.

101. Luis González Alonso, *Manual de cinematografía: como arte, como industria, como espectáculo y como profesión*. (Madrid, 1929) 28.

102. A finales de los años veinte, se estipularon diferentes medidas censoras que dificultaron aún más la

económicos importantes .

En palabras de Joaquín Canovas, en la segunda mitad de los años 20:

“son legión las empresas constituidas que, en el fondo, venían a ser tan sólo marcas creadas de forma poco ortodoxa, la mayoría de las veces sin pasar por el Registro Mercantil, con un capital muy limitado y una vida aún más efímera. Su futuro se confiaba al éxito o fracaso de la primera y, por lo general, única producción, algunas de las cuales ni siquiera lograban una exhibición pública y comercial<sup>103</sup>”.

De nuevo, la responsabilidad se achacaba a la falta de capital:

“Hoy que los capitalistas de todas las grandes naciones invierten ríos de millones en la provechosa industria cinematográfica, en España el capital queda indiferente, y diríase casi apático, ante el asombroso desarrollo industrial de la cinematografía extranjera.

La actividad industrial cinematográfica española se halla todavía en estado embrionario y de experimentación; las causas son varias, pero todas ellas se concretan en una sola: la falta de iniciativa del capital y el temor, consecuencia de la ignorancia industrial<sup>104</sup>”.

Es decir, Rino Lupo, autor del anterior texto, dejaba entrever que la falta de capital era cuestión de desconocimiento. Sin embargo críticos como Alfredo Serrano, al revisar la industria cinematográfica española<sup>105</sup>, señalaron que la falta de producción en España no se debía a la falta de capital sino a la falta de pericia o de conocimiento técnico de los

---

posibilidad de competir con los noticieros extranjeros. Someter las cintas de actualidades a un proceso de censura previa restaba novedad a los sucesos que contenían por lo que, tras una solicitud presentada por el gerente de la productora España Films pidiendo la supresión de este control, se autorizó acompañadas de una hoja de censura en la que figuraran los epígrafes bajo la responsabilidad del gerente. Real orden del Ministerio de la Gobernación, nº 1445, Gaceta de Madrid de 27 de noviembre de 1927.

103. Joaquín Canovas Belchí: «El cine mudo madrileño», en Román Gubern (coord.) *Un siglo de cine español*.

104. Rino Lupo, «El capital español y la cinematografía II», *El Imparcial*, 13 de junio de 1925, 6.

105. Alfredo Serrano, *Las películas españolas*, 50.



profesionales nacionales, fallos de dirección “casi todos los directores nacionales no se han ajustado al tiempo, caso bien patente en la última edición de *Don Juan Tenorio*, de la Royal, en la que aún se han usado los telones de fondo para un cielo estrellado en el que aparece una luna “soberbia”, a la que sólo le falta sacar la lengua para disculpar su aparición, para ofrecer la quinta de Don Juan y todavía dos más mostrando un cementerio y un buque. Pura labor de quince años atrás<sup>106</sup>”. Y en la revista *Popular Film* se llegó a afirmar: “en España hay señores emprendedores, desprendidos y amantes del progreso que pueden reunir el capital necesario para hacer de esta industria una de las más ricas en nuestro país. (...) Los elementos que en España se precisan con urgencia para realizar buenas obras, son operadores y directores, técnicos<sup>107</sup>”.

Al finalizar la década, y pese a la extendida idea de que la llegada del sonoro provocó una de las más importantes crisis de esta industria, creemos que se generó un importante pico de inversiones en proyectos encaminados a producir cine para exportarlo a Hispanoamérica y casi como deber patrio ante la creación de películas habladas en español por otros países como EEUU o Alemania. Entre las opciones planteadas, y ante la falta de infraestructura nacional, se dio la idea de producir películas íntegramente españolas (con actores y dramaturgos españoles) en el extranjero.

“Nos hayamos en el instante más atrayente de nuestra modesta historia cinematográfica. La difusión del idioma castellano nos ha colocado en un lugar privilegiadísimo. Sin embargo, nada hicimos para ello; ha sido obra de la casualidad”

La unión de diferentes socios capitalistas permitió, después de unos años en los que la producción se traslada a los estudios franceses y alemanes, la creación los estudios CEA<sup>108</sup> y ECESA en Madrid que junto a los barceloneses y otros de menor tamaño, elevaron el ritmo de producción. La salida de productores y técnicos del país permitió que éstos se

---

106. *Ibíd.*

107. Clemente Cruzado, «La industria nacional», *Popular Film*, 7 de junio de 1928, 1.

108. Inaugurados en noviembre de 1933 con la presencia del Presidente de la República Alcalá Zamora. «Inauguración de los estudios cinematográficos CEA», *Nuevo mundo*, 3 de noviembre de 1933, 29-30.

**Estudios cinematográficos CEA. Ciudad Lineal, Madrid**

Los Estudios CEA, Ciudad Lineal, Madrid, llevan realizadas las siguientes producciones cinematográficas sonoras: «Inauguración oficial de los Estudios CEA por S. E. el señor Presidente de la República, Gobierno y Autoridades», «Saetas», «El Agua en el suelo», «La Traviesa Molinera», Doña Francisquita», Cultural sobre «Aviación», Cultural sobre «Avicultura», «Besos en la Nieve», Doblaje de «Diplomanías», etc., etc.

La CEA, Ciudad Lineal, Madrid, tiene dotados sus Estudios del material cinematográfico más completo y moderno, contando además con personal español prácticamente especializado y competente para llevar a feliz término la filmación de las más grandes superproducciones cinematográficas, culturales, de propaganda, etc., que se le encomienden o convenga realizar.

La CEA, Ciudad Lineal, Madrid, llama la atención del público español, el más inteligente en técnica cinematográfica del mundo, invitándole respetuosamente a que aprecie la calidad artística, de sonido y de fotografía, de las producciones realizadas o que se realicen en los Estudios CEA, Ciudad Lineal, Madrid.

ILUSTRACIÓN 6.- PUBLICIDAD DEL ESTUDIO CEA.  
Fuente: Crónica, 22 de abril de 1934, 28.

formaran en los estudios extranjeros, conocimiento que se aplicó a la organización del trabajo en los nuevos estudios sonoros. Esta organización posibilitó contar “con personal español prácticamente especializado y competente”, como se indica en la publicidad de los estudios CEA en 1934 (Ilustración 6). La suma de capitales tampoco resultó suficiente, CEA se apartó de la producción y se mantuvo gracias al alquiler de sus estudios<sup>109</sup> y ECESA inició una campaña para conseguir accionistas, fuertemente criticada como se refleja el siguiente texto, y que no evitó que la empresa quebrara.

“La flamante — y aun improductiva — editora cinematográfica «ECESA», dedica gran atención a la propaganda. Una atención casi excesiva, porque no se ha conformado, tan solo, con inundar los escaparates de nuestros comercios con llamativos anuncios de sus acciones, sino que últimamente, ha convertido un camión en anuncio gigante que ha dado la vuelta a España difundiendo sus propósitos. Las ingenuas gentes de los pueblos que se hayan parado ante el mamotreto, es probable que interpretasen

109. Rafael R. Tranche, «CEA: Los intereses creados,» en Los estudios cinematográficos españoles, 135-150 (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001).

la propaganda de este modo: ¡Españoles... España está en manos del cine extranjero! ¡Ayudadnos a hacer un cine español, con dinero español, para que lo interpreten y dirijan españoles! ¡Contribuid con vuestro dinero a esta obra patriótica! ...

Pero nosotros, claro está, le damos a esta propaganda una interpretación completamente distinta. Esta, poco más o menos : ¡Españoles, somos unos pobrecitos escritores fracasados! Ya no se leen nuestras novelas ni se aplauden nuestras obras, ¡Ayudadnos a hacer películas!... ! Así tendréis vosotros un cinema español y nosotros un nuevo medio de dar salida a nuestros trabajos y de vivir sin grandes preocupaciones!<sup>110</sup>”.

## ORGANIZACIÓN DEL RODAJE

La producción según lo visto no está especializada ni profesionalizada hasta la época de los estudios sonoros; son los propios directores junto con los gerentes de las empresas, cuando existen, quienes se encargan de la organización del rodaje. En palabras de Emilio García, se trataba de “hombres «todo terreno», voluntariosos, con grandes iniciativas, que asumían el reto de escribir, producir, dirigir, revelar, montar y distribuir, además de soportar un negocio de equipos y comercializar sus películas en cualquier mercado<sup>111</sup>”.

Entre 1910 y 1930 se pasó de estructuras montadas alrededor de individuos, técnicos o artistas, a establecer sociedades con apoyo financiero organizadas alrededor de un grupo de individuos. El tipo de producciones a las que se enfrentaron algunas de las empresas del período, como los noticiarios a los que hemos hecho referencia, o los seriales (reflejado en la Ilustración 7), nos permiten pensar en la existencia de una organización de la producción. Empresas como Atlántida, que contaban con gerentes, y emprendieron el rodaje simultáneo de varias películas. Patria Film convertida en sociedad anónima, también intentó esta

---

110. «El camión de la ECESA», *Nuestro cinema*, septiembre 1932.

111. Emilio García Fernández, La figura del productor en la industria cinematográfica española, en Javier Marzal Felici y Francisco Gómez Tarín (eds.), «El productor y la producción en la industria cinematográfica», *II Congreso internacional sobre Análisis Fílmico* (Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009), 20.

estrategia de la mano de Roesset justo antes de fusionarse y convertirse en Atlántida. Las iniciativas de este tipo, en cualquier caso, no fueron muy frecuentes y en cierta medida las empresas mencionadas se vieron ahogadas económicamente tras emprenderlas.

El Heraldo de Madrid estableció, en 1932, una diferencia entre los productores independientes “de los que lógicamente no cabe esperar más de dos producciones por temporada y por productor<sup>112</sup>” frente a entidades como CEA y Star Film con producción continuada. Fue en los estudios donde se inicia una división de trabajo dentro de la producción. A finales de esta década comienza a recogerse en la prensa de manera ocasional el término de jefe de producción, aunque las pocas veces en las que aparece es como sinónimo de jefe del estudio; por ejemplo, con motivo del rodaje de *El bailarín y el trabajador* se habla de Domínguez Rodiño como jefe de producción aunque en la bibliografía se le nombra con el cargo de consejero delegado o de director comercial del estudio CEA. El jefe de producción sería:

“a quien compete la organización del negocio; cargo de máxima responsabilidad y de máxima importancia, que jamás ha sido tenido en cuenta en nuestro país, seguramente porque los cineastas españoles, llevados de su optimismo y buen deseo, se consideraban capacitados para todo. Dentro del estudio el jefe de producción es la autoridad suprema; él distribuye el trabajo de las películas y determina incluso la duración del mismo, de manera que la producción no consuma ni una hora más ni una peseta más de lo calculado; él controla la labor de cuantos intervienen en el film y él, antes de iniciar el “rodaje”, ha simplificado el desarrollo de la trama, procurando que los artistas, a ser posible, no pierdan fechas sin actuar.

La actuación del jefe de producción hace que el director, a su llegada al “set”, lo encuentre todo dispuesto, sin omitir el más mínimo detalle para empezar a filmar. A éste —el director— sólo le corresponde hacer “vivir”

---

112. Mauricio Torres, Temas cinematográficos. La importancia del jefe de producción, El Heraldo de Madrid, 31 de diciembre de 1932, 12.

en el “set”, lo más artística y cinematográficamente que pueda, la película para que ha sido contratado. Ahora bien: ¿contamos en España con elementos suficientemente capacitados para asumir un cargo de tanta trascendencia? De momento sólo puede confiarse en aquellos cineístas [sic] españoles que han hecho su aprendizaje y sus prácticas en estudios extranjeros. El caso de Benito Perojo (...) Un jefe de producción está obligado a poseer idénticos conocimientos que un director, y... además ha de poseer cualidades administrativas y ser un perfecto organizador.. (...) En España jamás se consideró interesante crear el cargo de jefe de producción. Quizá por esto en España jamás tuvimos una industria cinematográfica—en su aspecto editorial—medianamente organizada<sup>113</sup>”.

El texto confirma la ausencia de la figura e, incluso cuestiona la capacitación del conjunto de los técnicos españoles.

Pocos años más tarde, en la nómina del rodaje de *Barrios Bajos* aparece la figura de un *regissuer*<sup>114</sup> (Fernando Maurelle) y un ayudante de *regissuer* (Manuel García Martínez), cuyos sueldos son de 150 y 100 pesetas semanales respectivamente, junto a un delegado de producción (Julio Salvador, 200 pesetas semanales) del Comité de producción del Sindicato de la industria del espectáculo (SIE), que debía realizar las funciones de un jefe de producción. La nómina de *Aurora de la Esperanza* refleja un equipo similar (regidor Juan Zarzo, ayudante de regidor Enrique Lluch, delegado de producción J. M. Castellvi) con sueldos idénticos. Otro ejemplo del equipo que se podía mantener en este período, y que además nos sirve de contraste es la nómina de la película *Raza*, realizada una vez finalizada la contienda civil en 1941, encontramos secretaria y contador dentro de la producción “de oficina”, en el rodaje aparecen dos ayudante de producción (Honorino Martínez e

113. Mauricio Torres, Temas cinematográficos. La importancia del jefe de producción, El Heraldo de Madrid, 31 de diciembre de 1932, 12.

114. Hemos recogido la figura de los regidores junto a los directores de las películas porque en la prensa de la época ocasionalmente se les identifica con esta denominación, y por encargarse de la figuración, sin embargo cuando se regularon los puestos de trabajo del conjunto del sector en 1949, los regidores quedaron englobados en el departamento de producción.



Ignacio Mateo con un sueldo de 450 y 400 pesetas semanales respectivamente), regisseur (Eduardo de la Fuente, 175 pesetas); en el proyecto aparece la figura del jefe de producción aunque no figura coste alguno en el presupuesto, a cambio, en el mismo proyecto aparecen tres ayudantes de producción y ni auxiliares ni regidores<sup>115</sup>, lo que nos invita a plantear la existencia de esta categoría laboral previa a la reglamentación oficial<sup>116</sup>.

Otro miembro del equipo de producción, será el de los chóferes que posibilitaban los desplazamientos del equipo. SIE tenía asignado uno a cada equipo de reportaje<sup>117</sup> pero eran utilizados por los departamentos de producción con anterioridad. Gelabert cuenta en sus memorias<sup>118</sup> que para rodar *El nocturno de Chopin* (1915) se usaron tres galerías: la suya, la de Hispano Films y otra “construida por el señor Cabot en la carretera de Horta. Como que todas eran de reducido espacio, mientras se trabajaba en la impresión en una galería se cambiaba el decorado en la otra, y así sucesivamente, teniendo ante la puerta los autos necesarios para el traslado del personal”, lo que implica tanto la existencia de chóferes como la necesidad de algún encargado de la decoración.

## ARGUMENTOS, GUIONES, ADAPTACIONES Y TÍTULOS.

El planteamiento de la producción mostrada en *El Heraldo de Madrid* partía de la selección de un historia para lo cual, recomendaba la adaptación de una novela o de un acontecimiento histórico con la vista puesta en buscar argumentos que facilitasen la venta de la película en el extranjero. Hasta el momento, se había pasado del rodaje de varios cuadros a las

115. CDMH, Presidencia Caja 77.

116. La Reglamentación laboral para el conjunto de la industria cinematográfica, incluido el sector de la producción, se realizó en 1949 mediante el Reglamento nacional del trabajo en la industria cinematográfica (BOE 24 de enero de 1949, nº 24). El departamento de producción quedó jerarquizado en primer ayudante (técnico especializado con un sueldo semanal de 500 pesetas), regidor o segundo ayudante (categoría de ayudante técnico con un sueldo semanal de 350 pesetas) y auxiliar de producción (categoría de auxiliares técnicos con un sueldo de 175 pesetas). El jefe de producción no será incluido oficialmente hasta dos años después, dentro del grupo de los jefes técnicos con un sueldo de 850 pesetas semanales, si bien en el reglamento de 1949 se especifica que el primer ayudante de producción “es el que a las ordenes del jefe de producción interpreta y hace cumplir todo cuanto éste le ordene”, lo que también indica la existencia previa de esta figura.

117. CDMH, P.S. Barcelona Caja 506.

118. Fructuós Gelabert, «Aportación a la historia de la cinematografía española, 19-23.



El éxito más grande de la producción española será la novela cinematográfica editada por la

# LOTOS FILM

en la que toman parte los protagonistas MARGARITA MIRÓ y P. PROU DE VENDRELL



Una escena de la historia fascinante de un misterio cinedrama en 4 jornadas y 12 partes, original de R. L. LLONCH

## ¿SUEÑO O REALIDAD?

PRODUCCIÓN DE ARTE DE LA EDICIÓN ABADAL

|                                                 |                                                                                     |                                     |
|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 1.ª jornada<br><i>El enigma de una tragedia</i> |  | Espléndida presentación.            |
| 2.ª jornada<br><i>La muerta viva</i>            |                                                                                     | Inmejorable fotografía.             |
| 3.ª jornada<br><i>Tramas e intrigas</i>         |                                                                                     | Cuatro carteles cromolitografiados. |
| 4.ª jornada<br><i>La voz de la venganza</i>     |                                                                                     | Setenta fotografías.                |

Concesionario para la venta para todo el mundo

## B. ABADAL

Rambla de Cataluña, núm. 40  
Teléfono 2871-A BARCELONA

ILUSTRACIÓN 7.- ANUNCIO DE LA PRODUCTORA LOTOS FILM EN LA QUE QUEDA REFLEJADA LA PRODUCCIÓN DE FICCIÓN DE UN MISTERIO EN CUATRO JORNADAS Y DOCE PARTES, QUE PODÍA ACOMPAÑARSE DE SETENTA FOTOGRAFÍAS Y CUATRO CARTELES.

Fuente: Arte y cinematografía nº 203, 31 de julio de 1919.

películas por episodios y los largometrajes. En lo que respecta a los argumentos, las películas realizadas en nuestro país tuvieron como fuente principal las obras teatrales y las zarzuelas, sumado a la copia de argumentos y películas extranjeras; incluso se contrató a compañías de teatro para llevar a la pantalla las obras que representaban de manera

habitual en el teatro. El coste de adaptar una obra teatral al cine podía suponer unas 2.000 pesetas<sup>119</sup>.

Tal y como se refleja en el trabajo de Rimbau y Torreiro, “en el mudo, el guión es apenas una pauta de rodaje, una mera escaleta, y ni siquiera la figura del rotulista, una suerte de proto-dialoguistas, nos autoriza a hablar de guiones *estricto-senso*<sup>120</sup>”. A pesar de esto y bajo el nombre de titulistas, epigrafistas y adaptadores hubo quienes se ocuparon de establecer una línea argumental que, al menos, diera cierta coherencia a la película en su proyección. La principal fuente argumental, como decimos, fue la adaptación literaria llevada a cabo, principalmente, por el propio literato o por el director. Hasta los primeros años de la década de los años veinte, no se incrementó la escritura de asuntos originales para cine<sup>121</sup> labor en la que se emplearon algunos escritores siguiendo el ejemplo de Jacinto Benavente. El escritor Alejandro Pérez Lugín se planteó llevar a la pantalla sus novelas junto al empresario Antonio Moriyón, para lo cual estableció su propia productora, Troya Film, en 1924<sup>122</sup>. La tónica general fue, sin embargo, que los propios productores, realizadores e incluso actores de las películas elaboraron los guiones. Por ejemplo, Joaquín T. Canovas al hablar de la fusión de Patria Films en Atlántida, explica que la empresa decía obtener los argumentos de un concurso convocado por Patria Films, cuando “lo cierto es que sus autores eran miembros del equipo artístico de la casa (el director Buchs, los actores María Comendador y José Montenegro, el escritor Carlos del Mudo Moraga)<sup>123</sup>”. Frente a esta falta de profesionalidad o esta carencia de recursos, en los estudios norteamericanos el panorama era radicalmente distinto. En los años diez se empezó a confeccionar guiones de rodaje o “de continuidad<sup>124</sup>”

119. Billi Bill [seud.], ¿Son enemigos el cine y el teatro?, *El Imparcial*, 25 de abril de 1925, 6.

120. Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Madrid: Cátedra, 1998), 23 - 4.

121. Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en *Historia del cine español*, 48-96 (Madrid: Cátedra, 2005).

122. Joaquín T. Canovas Belchí: «La Atlántida SACE y otros estudios madrileños en los años veinte», en García Dueñas, J. y Gorostiza, J. (coor.), *Los estudios cinematográficos españoles*, 25-42. (Madrid: Academia de las Artes y las ciencias cinematográficas de España, 2001).

123. *Ibíd.*, 30.

124. El guión quedaba descompuesto, en los primeros años en cuadros o escenas, que se rodaban en planos únicos, y posteriormente cada escena se descompondrá a su vez en tomas específicas o planos. Se incluía todas las señales de causa, espacio y tiempo (si es día o noche, interior o exterior, el decorado, etc.). Además se incluían los desgloses de la localización, atrezzo y miembros del reparto. Janet Staiger, «El modo de

y comenzó a incluirse en las plantillas de los estudios la figura del lector, cuya función era buscar material interesante para que el estudio comprara los derechos de adaptación al cine. Alfredo Serrano en este sentido afirmaba: los americanos “han atraído a los mejores escritores del mundo, a los que paga sumas verdaderamente fabulosas”, autores entre los que incluía Blasco Ibáñez<sup>125</sup>. Janet Staiger confirma esto al afirmar: “a principios de los años veinte, compañías como la *Famous Players-Lasky* tenían hasta veinte lectores —en todos los idiomas— buscando buenos materiales para comprar<sup>126</sup>”. En España, no hemos encontrado ninguna referencia a la figura del lector hasta 1937, cuando queda recogido en las nóminas del Sindicato único de espectáculos públicos. Según se desprende de las mismas, el Sindicato estableció una sección de lectores en la que figuraban Carlos M. Baena y Ramón Oliveras Domingo, ambos con un sueldo de 150 pesetas a la semana.

Los estudios norteamericanos, además, fueron estableciendo plantillas fijas de escritores, algunos de los cuales estaban especializados, por ejemplo en la elaboración de intertítulos, en la de guiones de rodaje (desglose del argumento en secuencias o cuadros que realmente eran planos individuales), en comedias, etc. Con llegada del sonido, se recurrirá a los profesionales de *Broadway*, es decir de la escena teatral más espectacular, tanto por su pericia como especialistas en diálogos, como por la publicidad añadida que pudiera aportar al producto.

En España, sobre la creación de argumentos para las películas se apuntaba:

“la obra cinematográfica puede ser escrita exprofesamente [sic] para la pantalla. En el extranjero hay escritores especializados en el «film» y contratados por las empresas editoras. Aquí se han hecho algunos ensayos. De Alberto Insúa es el argumento de «Los vencedores de la muerte». Fernández Flórez escribió un asunto eminentemente cinematográfico: «Una aventura de cine», que Juan de Orduña se encargó de realizar y... estropear. Suárez de

---

producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro», en *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*, vol. VI, (Madrid: Cátedra, 1995), 112.

125. Alfredo Serrano, *Las películas españolas*.

126. STAIGER, Janet: *El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro*, 117.

Deza es el autor de «Raza de hidalgos», y Gómez Hidalgo y Lucio, de «La malcasada»<sup>127</sup>».

Es decir, la situación excepcional era buscar un argumento nuevo. De la misma manera que las prácticas anteriores se mantenían, también lo hacía esta. La fórmula de trabajo del primer período había sido trasladar a las pantallas actuaciones y números teatrales en los primeros años, y obras teatrales y literarias cuando hizo falta que las cintas aumentaran de duración. En España, los cambios necesarios para que la cinematografía adquiriera independencia narrativa de los que hablara Altman<sup>128</sup>, no se habían producido.

Una vez elegida la historia, había que transformarla en un guión entendido como

“la agrupación y clasificación de las diversas escenas que han de constituir la película (...). Van numeradas, indicándose, por medio de abreviaturas, el emplazamiento de la cámara: C., significa cabeza; P.P., primer plano; P.G., plano general, etc. Además se emplea para escribirlo lápices de distintos colores que sirven para distinguir los interiores, exteriores, escenas de día y de noche. Así, luego se agrupan las escenas para «filmirlas», según sus diferentes emplazamientos<sup>129</sup>”

y tampoco esta fase estaba profesionalizada, ya que “cada director tiene una manera especial para hacer el guión<sup>130</sup>”. Esta organización permitía optimizar el tiempo en el rodaje al agrupar situaciones similares en cuanto al efecto de luz o la ubicación y requería que al rodar se identificara cada uno de los planos, probablemente utilizando una claqueta<sup>131</sup>, para poder ordenarlos en la fase de montaje. Sabino Micón denominó esta fase de la producción

127. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

128. Rick Altman, «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis», *Archivos de la Filmoteca*, no. 22 (febrero 1996).

129. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

130. *Ibíd.*

131. En algunas fotografías de rodaje podemos ver el uso de la claqueta. Lo tratamos junto con el departamento de fotografía.



escenificar el argumento “o sea, hacer el «escenario» o guión<sup>132</sup>”, y suponía dividir el argumento en diferentes escenas o planos con el tamaño del personaje en la toma, en su propio ejemplo:

“Escena XIX.- (P. P.) La muñeca rota en el suelo.

Escena XX.- (P. P.) La niña llorando

Escena XXI.- (P. P.) Cara de duda de Don Juan<sup>133</sup>”

y advertía

“Pero este guión no es la pauta definitiva por la cual se ha de realizar la obra. Se derivan de él y lo complementan los de indumentaria, lugares, decorado y utilería. Y aun más, en los guiones complementarios deben constar las luces, entradas y salidas de personajes, modo de hacerlo y de llevar la indumentaria y cien observaciones más que no detallamos por no complicar estas breves ideas.

Luego las escenas del guión principal se agrupan por lugares y dentro de ello, por intervención de personajes, en cuya forma se hace la impresión. Y, por último, una vez efectuada ésta se enumeran las escenas positivadas, de acuerdo con las cifras del guión y se arma la película como si fuese un puzzle<sup>134</sup>”.

Parece que la utilización de guiones de rodaje estaba extendida y era habitual<sup>135</sup>, mientras que la presencia del guión literario estaba presente, principalmente, en la escritura de los intertítulos, que se incluían en la fase de edición y eran responsabilidad de la empresa editora. *El Mundo cinematográfico*, señaló en 1913 algunas de las características que debían reunir estos rótulos que la revista denominaba subtítulos:

“El subtítulo es la guía de la película y, para que resulte que cumpla su

---

132. Sabino A. Micón, «Cómo se hace una película. El guión o escenario», *El Imparcial*, 25 de abril de 1925, 6-7.

133. *Ibíd.*

134. Sabino A. Micón, *Cómo se hace una película. El guión o escenario*, 6-7.

135. Véase sobre la importancia de la segmentación, Luis Buñuel, *Decopage* o segmentación cinegráfica, *La gaceta literaria*, 1 de octubre de 1928, 1.

misión, es ante todo preciso que reúna tres condiciones: que sea breve, que esté bien redactado y que corresponda exactamente a la situación que debe explicar.

La brevedad es, sin duda ninguna, la cualidad más estimable de un subtítulo, siempre con la condición que exprese bien lo que se propone (...).

Otra condición han de tener los subtítulos: su duración. Se ha establecido una regla que es la de 15 segundos por renglón<sup>136</sup>, y aunque hay muchas personas que leerían más rápidamente un subtítulo, hay que tener en cuenta que la generalidad de los espectadores de los Cinemas son gentes poco letradas. (...).

La Redacción, literalmente hablando, es una de las cosas más importantes, y por una fatalidad de la Cinematografía, la más descuidada y lo que ha sido motivo de mayores quejas de toda la prensa Cinematográfica del mundo<sup>137</sup>’.

De la ausencia de títulos la crítica se trasladó al extremo contrario y en 1928, en *Popular film* se lamentaban de que “las producciones españolas adolecen de síntesis en sus titulares (...) Las escenas tienen una limitación en tanto los titulares son largos, pesados, llegando a producir cierto cansancio en el público, que gusta más de admirar el trabajo de los artistas que de leer la literatura infusa, ambigua y ampulosa de los títulos. (...) El veneno de la literatura retórica ha invadido los estudios (...) en realidad no responde más que al prurito de los titulistas españoles -salvo excepciones- de hacer literatura mala, porque la mayor parte de ellos no suelen tener dotes de escritor<sup>138</sup>”. El texto atribuía a la falta de capitales la necesidad de adaptar obras literarias y, al exceso de texto, la preferencia de los espectadores por el cine extranjero: “Esta es una de las causas porque el público, aun recibiendo con

---

136. En el texto se apunta al problema de mantener poco tiempo el rótulo en pantalla como una manera de economizar gastos, y es que, cuanto más tiempo se mantuviese, más metros de película era necesario impresionar.

137. «Subtítulos de películas», *Mundo cinematográfico*, 10 de noviembre de 1913, 3-4.

138. Clemente Cruzado, «Los títulos en las películas», *Popular Film*, 3 de mayo de 1928,



gusto nuestras películas, prefiere las extranjeras. En aquellas hay menos lectura (...) sin embargo, encuentra más emoción, más interés y asuntos de más vitalidad<sup>139</sup>”.

En Estados Unidos, según Daniel Sánchez Salas, este trabajo lo desarrollaron periodistas<sup>140</sup> mientras que en España la vinculación más clara es, efectivamente, con el mundo literario, ligado a la figura del director que, como hemos visto, se ocupa del guión rodaje. Sánchez Salas cita a Francisco Elías, Sabino A. Micón, Antonio Graciani, Juan Antonio Cabero, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Luis Fernández Ardavín, Pedro de Répide, Alejandro Pérez Lugín, Jacinto Benavente, Rafael López Rienda, Manuel Linares Rivas, Fernando Díaz Alonso, Antonio Casero y José Amich, «Amichatis»<sup>141</sup>. Tanto Francisco Elías como Sabino A. Micón o Pérez Lugín fueron realizadores de diferente importancia. Elías trabajó en Nueva York como seleccionador y rotulador, según él mismo, de los primeros programas norteamericanos que se exhibieron en España, principalmente en la Famous Players Lasky. Sabino A. Micón, trabajó como crítico de cine, realizador de *Historia de un duro* (1927) donde además creó el argumento, escribió el guión y los rótulos y fue responsable de los intertítulos de algunas películas entre las que se encuentra *Boy* (1925), de Benito Perojo. Alejandro Pérez Lugín por su parte produjo, dirigió, escribió el guión y los rótulos de la adaptación de sus propias novelas *La casa de la Troya* (1924) y *Currito de la cruz* (1925).

Por otro lado, dado que la procedencia de la mayor parte del cine proyectado en las salas era extranjero, la profesión más frecuente, relacionada con el guión, fue la de adaptador y traductor de títulos:

“Si la obra proyectada es española—permítasenos la frase—, «todo se queda en casa». Es más: si el autor prefiere al tanto alzado el tanto por ciento, tiene derecho al 12, igual que si se tratase de una obra teatral. Si la obra proyectada es extranjera, estamos en caso análogo al de una traducción, en donde se compran unos derechos de exclusiva y el

139. *Ibíd.*

140. Daniel Sánchez Salas, «Los rótulos y el cine español de los 20», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Otra ed.: *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, 429-446. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn0147>]

141. *Ibíd.*

comprador, si no es literato, encarga a uno que lo es la adaptación de la obra al gusto y forma del público a quien va a ser sometida. Porque —también hay que decirlo, para que lo sepan los que lo ignoran— [en] cinematografía hay unos literatos, que se llaman «redactores de títulos», que se ocupan de adaptar y acoplar la literatura y aún el asunto extranjeros al paladar nacional. Ahí están los nombres de Marquina, Fernández Ardavín, Díaz Alonso, Herrero de Miguel, «Amichatis» y Benavides, que lo acreditan con su trabajo<sup>142</sup>”.

Uno de los pocos profesionales que hemos encontrado es Albino Herrero Miguel cuyos títulos son ensalzados con notas como: “Los títulos de A. Herrero Miguel, acertadísimos y acreditando como siempre, su acrisolada pluma<sup>143</sup>”, “la versión española de A. Herrero de Miguel es acertadísima y, como siempre, acredita el valor de su pluma<sup>144</sup>” o “los títulos de A. Herrero Miguel, cortos y concisos en extremo<sup>145</sup>”. De Herrero de Miguel sabemos que adquirió *la especialización* trabajando para empresas extranjeras afincadas en España, fue director de la Revista Fox y rotulador de sus películas,

“abogado y publicista políglota, después de dirigir varias editoriales popularísimas en España, se incorporó al nuevo arte en Barcelona, y en él ha destacado vigorosamente su personalidad.

Jefe de publicidad de la Hispano Fox Film y director de su revista, ha contribuido eficazmente a la difusión de esta importante marca en España. En el difícil género literario de rotulación de películas, Herrero Miguel es un maestro de nacional prestigio<sup>146</sup>”.

En 1931, en una breve nota se indicaba su vinculación con la Paramount como director literario en la ciudad condal<sup>147</sup>.

El proceso para la elaboración de los títulos de películas extranjeras fue descrito por Francisco

142. Billi Bill [seud.], «¿Son enemigos el cine y el teatro?», *El Imparcial*, 25 de abril de 1925, 6.

143. *El Imparcial*, 11 de septiembre de 1926: 7, y *El imparcial*, 13 de noviembre de 1926: 7.

144. Lafuente, «De jueves a jueves», *El imparcial*, 2 de abril de 1927, 7.

145. «Crónica cinematográfica», *El Imparcial*, 16 de abril de 1927, 6.

146. *La Libertad*, 1 de diciembre de 1928, 7.

147. *El Heraldo de Madrid*, 4 de febrero de 1931, 9.

Elías: “Es un oficio que requiere (...) la condición necesaria (...) de pasar muchas horas en salas de proyección muy reducidas, sin aire, sin perder un momento de vista la pantalla, sentado junto a una mesita sobre la cual se encuentra una pequeña lámpara que ilumina tan sólo el papel en que uno escribe. A veces ha de suspenderse la proyección y empezarla de nuevo para comprender exactamente su curso y significado. Y este trabajo para una sola película dura a veces muchos días. En fin, un verdadero suplicio<sup>148</sup>”.

Las películas con títulos traducidos obtuvieron muchas críticas relacionadas, precisamente, con la traducción literal de los rótulos originales cuyos textos perdían sentido, críticas que se extendieron con la proyección de películas en versión original, una vez incorporado el sonido, exhibidas con los subtítulos en castellano.

“no debería ser autorizada la proyección de películas cuyos rótulos y cuyos diálogos fuesen esos atentados al castellano, y hasta al sentido común, que son frecuentemente las palabras cinematográficas que leemos o escuchamos en nuestras salas de film. Barbarismos, extranjerismos, deficiencias de construcción gramatical y lógica, absurdos, tonterías... <sup>149</sup>”

La llegada de las películas dialogadas amplió la necesidad de contar con especialistas en la realización de guiones, aunque la situación no se modificó sustancialmente y en 1930 en la prensa se lamentaban: “No hay nadie en España especializado en argumentos de cine que viva, y viva bien, de pensar y escribir asuntos lógicos y vitales de película. Mientras no lo haya, (...) no habrá una verdadera producción, una seria producción cinematográfica nacional<sup>150</sup>”.

Florián Rey corroboró y dio explicación a la situación en una entrevista realizada por Rosa Arciniega de Granda para la revista *Nuevo Mundo*<sup>151</sup>:

148. Popular Films, recogido por SÁNCHEZ SALAS, Daniel: «Los rótulos y el cine español de los 20». *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 429-446.

149. *Cinegramas*, 31 de marzo de 1935, nº 29, 4.

150. Argumento netamente español, *El Imparcial*, 8 de febrero de 1930, 8.

151. Rosa Arciniega de Granda, *Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes*, *Nuevo mundo*, 21 de febrero de 1930, 40-41.

- ¿Hay escritores que se dediquen especialmente a hacer argumentos?
- No, y ese es el primer inconveniente con que se tropieza. En España tenemos grandes novelistas, grandes dramaturgos, pero ninguno de ellos se decide a escribir argumentos para películas.
- ¿Quién es el autor del de esta que está usted filmando?
- Yo mismo. Como usted ve, es un argumento de los que se llaman “caseros”. Es decir, de mero ambiente castellano.

Cabero se lamentó igualmente de la situación en sus críticas:

“no tienen perdón de Dios ni la absurda dirección artística ni la interpretación cursi y arbitraria de los actores. Igualmente, corren parejas los diálogos del argumento, los cuales más provocan a la hilaridad que a tomarlos en serio aunque la situación sea francamente dramática.

Si el cine parlante ha de seguir la senda del teatro, preciso será que los argumentos y sus diálogos se encarguen de hacerlos literatos capacitados o autores dramáticos de fama; si queremos darle categoría al cinematógrafo no quedará, otro remedio, acabando de una vez para siempre con ese favoritismo del que se aprovechan cuatro señores desaprensivos al encargarse de estos menesteres, sin capacidad para ello y cuyas únicas dotes literarias las justifican en artículos aduladores, convenciendo, como es natural, a unos elementos que no saben por dónde se andan y en cuyas manos se confía la edición de películas en español<sup>152</sup>”

Fruto, quizás, de la necesidad de argumentos y guiones con la introducción del sonido, un grupo de escritores teatrales estableció uno de los primeros estudios para el rodaje de películas sonoras. Los estudios CEA (Cinematografía Española Americana) de Madrid, compuesta por autores teatrales, destacadas figuras culturales y de las finanzas<sup>153</sup>. Como

152. Cabero, «El secreto del Doctor», *El Heraldo de Madrid*, 18 de marzo de 1931, 8.

153. Véase Rafael R. Tranche, «CEA: Los intereses creados,» en *Los estudios cinematográficos españoles*, 135-150 (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001).

presidente de honor figura Jacinto Benavente y como presidente efectivo Rafael Salgado. Según se reflejó en la prensa, con respecto a la producción que la empresa pretendía acometer, la idea inicial fue trasladar a la pantalla las obras teatrales de los miembros de la empresa.

“Creemos que nada puede agradar tanto al público español como la verdadera lista grande de nuestro próximo futuro cinema. He aquí las películas que en 1933 proyecta poder presentar la C. E. A.:

«Hay fuego en la esquina» y «La última póliza», de D. Pedro Muñoz Seca.

«Martes 13» y «El suicidio de Don Catalino», de los Sres. Álvarez Quintero.

«Caza mayor» y «De “lo divino a lo humano»», de D. Manuel Linares Rivas.

«Yo quiero ir al infierno» y «Que usted lo pase bien», de don Carlos Arniches.

«Los lobos de Ansó» y «Luces en la noche», de D. Luis Fernández Ardavín.

«El barco de plata» y «La mujer de Otelo», de D. Jacinto Benavente.

«El pueblo dormido» y «Viento del mar», de D. Eduardo Marquina.

«Tres días de feria» y «Sanatorio de amor», de D. Juan Ignacio Luca de Tena.

Estas películas llevarán ilustraciones musicales de los maestros D. Jacinto Guerrero y D. Francisco Alonso.”<sup>154</sup>

Las críticas no se hicieron esperar

“la flamante Sociedad no tiene otro fin que llevar a la pantalla obras de los actuales dramaturgos españoles— que son, por otra parte, los financieros de la CEA.—que, no habiendo podido evitar la decadencia del teatro nacional, se creen llamados a crear el cinema español. Vamos a ver en película las agudezas de Benavente, las rejas floridas y los sombreros cordobeses de los hermanos Quintero y las “gansadas” de Muñoz Seca. Y, por si esto no parecía poco, vendrán acompañadas de música de los maestros Guerrero y Alonso. Veremos y oiremos esos números “bomba”

154. «Películas en proyecto», La Libertad, 14 de mayo de 1932, 8.

a que tan acostumbrada nos tienen los “genios” de la revista española. (...) No creo atraiga al público al cine la esperanza de ver allí lo que en realidad está cansado de ver en los escenarios<sup>155</sup>”.

Finalmente, según recoge Rafael Tranche<sup>156</sup>, estos planes iniciales no se llegaron a consumir y la producción se encaminó por otros derroteros que permitieron al estudio obtener éxitos en la taquilla, con producciones escritas para ser rodadas en cine abandonando la parte teatral.

## LA DIRECCIÓN

Los directores adquirieron diferentes denominaciones a lo largo del período estudiado: director artístico, *metteur en scène* e incluso *régisseur*. Se le atribuye, como vamos a ver tanto conocimientos extraordinarios como estar «tocado por un don especial».

Así definía Rino Luppo la condición del director:

“Saber dirigir y confeccionar películas no es un arte que se aprende: es un don de la naturaleza con el cual se nace, como se nace poeta, como se nace pintor, como se nace torero. (...) Aparte del temperamento artístico, valorizado por la técnica, la gran dote del «metteur en scène» debe de ser una cultura vasta, enciclopédica, diría casi integral, porque la cinematografía ha llegado a ser el arte social sin limitación de fronteras ni de idiomas; la película es el libro universal, y universal debe de ser quien la crea (...). El trabajo práctico en la dirección de una película requiere no menos importantes cualidades del *metteur en scène*; una de las más importantes es la de ser él mismo un buen intérprete de cualquier papel, para poder enseñar a los artistas en la deficiencia de interpretación en que pueden incurrir; conocer la fotografía, si no en práctica, por lo menos en teoría, para asegurarse, controlar y vigilar el trabajo del operador y

155. Idelfonso M. Gil, «Hacia un cinema nacional», *El imparcial*, 24 de febrero de 1933, 3.

156. Rafael R. Tranche, *CEA: Los intereses creados*, 138.



del laboratorio: ser un buen decorador y conocer todos los estilos del arte decorativo. Concluida de «rodar» una película, el «metteur» debe cortar y arreglar el negativo para evitar el gasto inútil de positivar escenas repetidas o demasiado largas, y al fin dedicarse con escurpulosidad y arte al montaje del primer positivo y a la aplicación de los títulos, labor que equivale a una segunda «mise en scène»<sup>157</sup>».

Finalizaba Lupo, afirmando que además debía ser organizador y comerciante. Sin embargo, considerado el responsable de la película se convirtió, para la prensa, junto con la falta de capital, en el motivo de los males de la cinematografía nacional.

“Se ha dicho repetidas veces que nuestros directores son muy malos. No es que vayamos a decir nosotros que son muy buenos; pero sí que, con la escasez de medios que hay en España, no es posible hacer otra cosa que lo que hacen ellos<sup>158</sup>”.

El lenguaje cinematográfico se estableció en gran medida a lo largo del período que estamos estudiando y al final del mismo estaba establecido un código compartido por directores y espectadores<sup>159</sup>. Hemos visto que las primeras películas de asunto eran en realidad tomas únicas de planos frontales al decorado. Para Barry Salt, hasta 1906-7, lo único que demandaba la audiencia era que las películas estuvieran fotografiadas y positivadas con corrección, es decir, básicamente que se vieran bien. Cuando se comenzó a presentar más de un cuadro o escena en las películas y se alargó la duración, surgió uno de los primeros problemas creativos: contar una historia que pudiera ser entendida por el público, problema que inicialmente se resolvió con explicadores y rótulos y que progresivamente se convirtió en *lenguaje cinematográfico*<sup>160</sup>. La adquisición de este código fue, lógicamente, progresiva.

157. Rino Lupo, «Cómo se hace una película. El “metteur en scène”», *El Imparcial*, 9 de mayo de 1925, 6.

158. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 9.

159. Véase Barry Salt, *Film style & technology: History and analysis* (London: Stardword, 1992) y Julio A. Sánchez Andrada, *Estructuras narrativas en el cine mudo. De los Lumière a Griffith*. (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1993).

160. Este código permite entender la película, los fundidos, las elipsis, los iris, incluso el uso de los diferentes tamaños de plano.

Tanto Gelabert como Ricardo Baños en sus memorias y entrevistas, nos remiten a la figura de unos directores sobre los que recaía la responsabilidad del rodaje y del conjunto de la organización del proceso. Con motivo de la película *Don Juan Tenorio*, en su versión de 1922, Ricardo de Baños afirmó que en primer lugar, se encargó de pagar los derechos de la obra para lo cual se desplazó a Madrid: “Cumplí con todas las formalidades de rigor, mediante escritura notarial firmada por su heredero”; de vuelta a Barcelona “me dediqué con entusiasmo a la confección del guión y, una vez listo, alquilé la galería cinematográfica de la S. A. Sanz que con otro nombre existe aún en la calle Camelias. Allí se realizaron todos los interiores, aprovechando la luz solar, pues en aquella época no se estilaba el trabajar con luz artificial. Después vino el estudio sobre ambientación de la obra y de los tipos. Como no quería descuidar ningún detalle y para no ser tildado de indocumentado hice varias consultas a personas competentes y así pude tener plena confianza de que iba a realizar una obra digna de su categoría. Una vez resueltas estas preocupaciones pensé en los actores y a buscarlos me fui<sup>161</sup>”.

Hasta mediados de la década de los veinte, se usó principalmente el término de director artístico para referirse al director de películas, herencia del mundo teatral, y en oposición al término de director técnico, encargado de manejar la cámara, los cuales, en casos como Florián Rey<sup>162</sup> y Luis R. Alonso o con Alberto Arroyo trabajaron unidos en varios proyectos. En cualquier caso, los directores se incorporaban durante la fase de preparación de la película y participaban de múltiples funciones incluido, en ocasiones, la búsqueda de capital. El proceso de elaboración artesanal hizo que los directores tuvieran mayor implicación en el conjunto del proyecto que en los estudios norteamericanos<sup>163</sup> y la lenta evolución de la cinematografía española lo perpetuó, por lo que incluso con la división de funciones

---

161. Manuel P. Somacarrera, «Don Juan Tenorio en película», *Mi revista*, 15 de noviembre de 1937, 22.

162. Tras trabajar como actor pasó a la dirección, cuya primera película fue *La Revoltosa*, película con la que comenzó a funcionar la productora Goya Films y la Agrupación de Artistas españoles reunidos; el operador fue Luis R. Alonso y el *capitalista* Juan Figueras. El éxito de la película propició que la Atlántida contratara al dúo Rey -Alonso para emprender nuevos proyectos. Antonio Flores Moreno, «Figuras de la pantalla. El notable director Florián Rey», *La correspondencia militar*, 4 de noviembre de 1927, 4.

163. Michael Chion, *El cine y sus oficios* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996).

que provocó el rodaje con sonido y el trabajo en estudio, el director se mantuvo ejerciendo múltiples responsabilidades. Por ejemplo, en 1926, se publicó:

“Con gran actividad se están llevando los trabajos de interiores que en Madrid Film se hacen para la película *Por un milagro de amor*, de la cual es director-escenificador y operador Luis R. Alonso<sup>164</sup>”,

un claro ejemplo de la falta de especialización del trabajo de director.

En el texto de *El Heraldo de Madrid* de noviembre de 1929<sup>165</sup>, al que hicimos anteriormente referencia, al director tras realizar el guión técnico se le atribuye también la localización del espacio en el que se va a rodar, tanto en el caso de los *escenarios* naturales como los de galería, además de ser responsable de establecer un presupuesto de gastos y mantenerlo:

“En los capítulos de este presupuesto se detallan los sueldos del director, artistas, operadores, ayudantes, etc.; el importe del alquiler de la galería, de los viajes, si los hay, de los trabajos de laboratorio, del vestuario, si la película, por ser de época, lo requiere; de la propaganda de carteles y fotografías... Estos tres puntos suspensivos se sustituyen en el presupuesto bajo el título de «imprevistos». Terminar la película sin salirse del presupuesto es cosa que acredita la honradez comercial del director. En cambio, terminar el presupuesto antes que la película suele originar la desconfianza del capitalista que, algunas veces, se niega a facilitar más dinero y, en este caso, la cinta queda interrumpida o se le arregla un final «exigido por las circunstancias». Esa película que, después de habernos interesado durante su proyección, nos desilusiona la terminar<sup>166</sup>”.

---

164. *El Imparcial*, 8 de mayo de 1926, 7.

165. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8-9.

166. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

En la fase de montaje el director además de “unir las escenas, da los cortes necesarios, coloca los títulos, etc.<sup>167</sup>”. Tras el montaje, se ocupaba en ocasiones de vender la película incluso en el extranjero. Alfredo Serrano describió la labor del director como:

“el “sumun” que todo lo abarca y que supone la total responsabilidad de todo. El director escénico debe reparar hasta en los mínimos detalles del film que va a producir. (...) Ha de hacer la adaptación del argumento muchas veces (...) ha de cuidar del buen maquillaje del actor, del perfecto estado y exactitud de la clase de vestuario (...) ha de disponer el curso de las escenas, escogiendo los lugares y dando disposiciones a los escenógrafos para el decorado de interiores y también de exteriores (...) ha de conocer profundamente la estética, solventando cuantos problemas se presenten para los efectos de luz y movimientos de las masas si las hay (...) Debe dominar la Historia, la Filosofía, la Física, la Estética, el Arte, la Literatura, la Psicología, la Fotografía, la Geografía, los Deportes, la Electricidad y muy a fondo los sentimientos humanos y las costumbres<sup>168</sup>”.

Este cúmulo de saberes de un director en la práctica no era tal y la profesionalidad quedaba limitada entre otras cosas a la corta duración de la mayor parte de las carreras de estos técnicos, que no solían sobrepasar los diferentes cambios de ciclo o de década. Los directores procedían, principalmente, de otros oficios relacionados con la industria cinematográfica<sup>169</sup>. De la primera etapa destacan los operadores-fotógrafos que combinaron trabajos o dieron el paso a la dirección como Ricardo Baños, Narcís Cuyás, Salvador Castell, Solá Mestres<sup>170</sup>, Gelabert, Baltasar Abadal o Josep Gaspar, Luis R. Alonso y Armando Pou. En una segunda etapa fueron actores los que en mayor medida dieron este paso hasta el punto de que en 1934 los directores que habían superado la barrera del sonoro y habían conseguido

167. Rosa Arciniega de Granda, «Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes», *Nuevo mundo*, 21 de febrero de 1930, 40-41.

168. Alfredo Serrano, *Las películas españolas*, 20-21.

169. Julio Perucha, *Narración de un aciago destino*, 48-96.

170. Codirigió junto al actor Gerardo Peña un par de películas que también produjo.

afianzar su carrera, habían comenzado como actores: Benito Perojo, Florián Rey, Fernando Delgado y José Buchs<sup>171</sup>. Jacques Catelain<sup>172</sup>, Ricardo Puga<sup>173</sup>, Ramón Caralt<sup>174</sup> o Helena Cortesina<sup>175</sup> son también ejemplo de actores que pasaron a la dirección. En casos menores las procedencias son más disparares aunque manteniendo cierta relación como sucedió con los críticos Julio Roesset, Juan Antonio Cabero o Carlos Fernández Cuenca, el dramaturgo Josep Amich Amichatis o el arquitecto Nemesio M. Sobrevila.

Durante el proceso de rodaje, el director es en todos los casos quien debe poner en escena el proyecto, para lo que se realizan una serie de ensayos que aumentarán en importancia con la llegada del sonoro, sobre todo en los primeros años. “Tanto los operadores, como los artistas, ayudantes de dirección, comparsas, «regisseurs», etc., se mueven únicamente a la voz del director<sup>176</sup>”, para lo cual se vale de un portavoz<sup>177</sup> y un pito “con el portavoz transmite sus mandatos a larga distancia y con el pito indica el comienzo y la terminación de cada escena<sup>178</sup>”; en el caso de las películas sonoras estas indicaciones se realizan mediante lenguaje de gestos.

En su labor, el director se acompaña de una serie de ayudantes que se encargan principalmente de coordinar el trabajo de los diferentes departamentos, decoración, iluminación, actores, vestuario, etc. Según Janet Staiger el ayudante de dirección se establece entre los años trece y quince, y quedará estructurado en los años veinte<sup>179</sup>.

171. F. Hernández-Girbal, «El cine español necesita directores», *Cinegramas* 11 de noviembre de 1934, 3-4.

172. *La barraca de los monstruos*, Atlántida y Cinegraphique.

173. *Los intereses creados*, 1918. Cantabria Cines.

174. Empresario y actor teatral dirige en Boreal Films, productora creada en 1917 junto a Gelabert.

175. Actriz y bailarina, además de dirigir, produce aunque sólo realizó una película. Únicamente podemos nombrar a otra directora, Rosario Pí Brujas, que trabajó durante el sonoro aunque su producción también fue escasa y autoproducida. Esta carencia de mujeres directoras es muy probablemente debida a la situación social de la mujer en nuestro país. Por contra, las mujeres estarán presentes en el cine norteamericano con mucho más peso, Lois Weber es quizás uno de los casos más sobresalientes, sin embargo hubo muchas otras trabajando al menos hasta los años 20 (deja de hacerse películas específicas para mujeres) cuando se produce una masculinización de la industria. Véase Karen Ward Mahar, *Women filmmaker in early Hollywood* (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2006).

176. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

177. Probablemente un megáfono.

178. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

179. Janet Staiger *El modo de producción en Hollywood*, 119-121

En España, hemos encontrado referencias a esta figura desde mediados de los años veinte: en la película *Polar Guerra*, una vez finalizado el rodaje en una de las ciudades, tanto de interiores como de exteriores, el director artístico José Buchs, va a Bilbao a localizar y días después viajaron los principales actores con el ayudante de dirección Fernando Roldán<sup>180</sup>. Las pocas referencias que hemos encontrado relacionan al ayudante con el trabajo previo de los actores, en ensayos de las escenas y del diálogo<sup>181</sup> cuando se incorpore el sonoro, y desempeñando más de una labor, por ejemplo, Pepe Martín aparece como ayudante de dirección y actor<sup>182</sup> y Fernando Trigo como ayudante de dirección y argumentista<sup>183</sup>. Existen referencias directas en las nóminas de las producciones del Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE), trabajando junto a un segundo ayudante de dirección, y con el sueldo más elevado del conjunto de los técnicos, 225 pesetas a la semana<sup>184</sup>, lo que podemos achacar a su importancia dentro del escalafón de los técnicos implicados en el rodaje. Dentro de este departamento, pero dentro ya del cine sonoro, van a aparecer los controladores de diálogo, figura que se introduce con el sonido y que también quedó reflejado en las nóminas del SIE. Los ayudantes de dirección pasarán a formar parte de las plantillas de algunos estudios; en plena contienda se les intentó dotar de sueldos mínimos (para el primer ayudante de dirección de 800 pesetas y para el segundo de 500 pesetas)<sup>185</sup>. Dadas las fechas de promulgación y el hecho de que deja abierto un plazo para la interposición de recursos, es probable que no llegara a aplicarse aunque nos pueden servir de manera orientativa.

La creciente complejidad de las películas, el aumento de decorados y localizaciones, provocó

180. El operador de la película habría sido Alberto Arroyo, *El Imparcial*, 10 de abril de 1926, 6.

181. Mauricio Torres, «Mary del Carmen», *Cinegramas*, 31 de marzo de 1935, 31.

182. *Cinegramas* (Madrid). 13 de octubre de 1935, nº 57, 14.

183. *La Voz* (Madrid), 25 de febrero de 1936, 4.

184. Las diferencias de sueldo no son muy ostensibles debido a la base ideológica del Sindicato y la colectivización de la empresa. Se trató de igualar los sueldos, aumentando el de los oficiales y reduciendo el del personal técnico y artístico (por un ejemplo un operador de cámara bajo este sistema pasa a cobrar de 1.500 ó 2.000 pesetas a unas 250. *Formulario contestado por el Comité de Producción Cinematográfica del S.I.E al Consejo Local de Economía*. CDMH, P.S. Barcelona, Caja 1085.

185. *Sueldos mínimos de las Casas distribuidoras y alquiladoras de películas*, aprobadas por el Pleno de la Sección correspondiente del Jurado mixto de Espectáculos Públicos (9 de febrero de 1939). Delegación Provincial de Trabajo de Madrid. Gaceta de la República de 26 de febrero de 1939, nº 57.



la incorporación de un ayudante que supervisa el rodaje para facilitar posteriormente el montaje; este ayudante es el secretario de rodaje o script. Se trata de un trabajo considerado de mujer y que, por los datos que tenemos hasta el momento, no se incorporó al rodaje hasta después de la guerra civil. En 1934, en relación con el trabajo de estas secretarias en Joinville, José Luis Salado explicaba:

“Al servicio de cada director había siempre una muchachita, por lo común, de la nacionalidad de la película. A estas muchachas, en Hollywood, se las llama “script-girls”. También en Joinville. Literalmente, “script-girls” quiere decir “chicas del escrito”. Son una especie de secretarias que llevan la cuenta cronometrada del tiempo que se emplea en cada escena, y también del que no se emplea. “¿Por qué se pierde se tiempo?” “El ingeniero de sonido no tiene tendidos los cables”, “La “vedette” no se sabe el diálogo”...

Las “script-girls” de Joinville —no sé las de Hollywood, aunque me figuro que harán lo mismo— anotaban siempre en su informe para la Dirección la hora de llegada de cada “vedette”, y en caso retraso, los motivos<sup>186</sup>”.

La primera referencia que hemos localizado corresponde al rodaje de la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)<sup>187</sup>, donde tanto en el proyecto como en las nóminas se recogió la figura de la *script girl*, trabajo que desempeñó Carmen Salas, con un sueldo de 500 pesetas semanales. Considerada un ayudante del departamento de dirección, cuando se reglamente el trabajo las funciones que se le atribuyeron fueron “tomar nota de las situaciones en que queden, en cada plano, los personajes (posición, caracterización, vestuario y detalle) y todo cuanto figure en los mismos, con el fin de que en planos sucesivos tengan la situación de continuidad necesaria<sup>188</sup>”.

La prensa, en ocasiones se refiere a los directores con el término de *regisseur* “el que se

---

186. José Luis Salado, «Los suburbios de una ciudad de cine», *La Voz*, 3 de agosto de 1934, 3.

187. CDMH, Presidencia Caja 77

188. *Reglamentación Nacional del Trabajo en la Industria Cinematográfica*. B.O.E. del 24 de enero de 1949.

encarga de buscar personas que hacen falta para una pequeña actuación<sup>189</sup>”, es decir, tenían como misión contratar la comparsa, los extras, necesarios para el rodaje según las indicaciones que recibía con un día de antelación. A los extras se les entregaba un ticket que les servía, al finalizar el día, para cobrar unas quince pesetas diarias<sup>190</sup>.

## **ACTORES: AGENCIAS, VESTUARIO, MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA.**

Pese a que no tratamos en este trabajo la figura del actor cinematográfico, si es importante plantear que la incorporación de actores y actrices, el intento de establecer un *starsystem* español propició por un lado cierta euforia por convertirse en estrella, y por otro lado, la incorporación de equipo artístico generó la incorporación de especialistas para cuidar su aspecto como es el caso de maquilladores, peluqueros y personal de vestuario.

Los actores eran clasificados en función del tipo de personaje que se consideraba que podían interpretar derivado de su físico (villano, dandy, etc.), ya que se consideraba que la labor de un actor o actriz era seguir las indicaciones del director hasta el punto de carecer de todo tipo de responsabilidad sobre la actuación: “el triunfo o el fracaso de ellos depende, por tanto, de que el director sepa sacarles o no el mejor rendimiento posible<sup>191</sup>”. Hasta prácticamente el final de los años veinte era el propio actor quien se maquillaba a sí mismo. Pierre Gilles en *El Imparcial*, incluso afirmó “en el arte cinematográfico la cualidad primordial para los artistas de la pantalla es saberse maquillar<sup>192</sup>”. Sin embargo, durante los años de especialización, con el trabajo en estudio, se establece una nueva relación con los actores que deben memorizar los diálogos. Por ejemplo, a propósito de un rodaje de 1935 con Mary del Carmen, una posible nueva estrella, se narró:

“En este instante llega al set. Viene acompañada de Benito Perojo y

189. Rosa Arciniega de Granda, «Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes», *Nuevo mundo*, 21 de febrero de 1930, 41.

190. «Los caminos del cine en Barcelona II», *Crónica*, 24 de noviembre de 1935, 13-4.

191. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 8.

192. Pierre Gilles, «Cómo se hace una película. EL maquillaje», *El imparcial*, 23 de mayo de 1925, 6.

Ricardo Nuñez. Una modista pone en orden la rebeldía del vestido. Un maquillador raso *ciega* los últimos brillos del maquillaje. El ayudante de dirección le ensaya el diálogo que han de sostener ante el micrófono. Un peluquero cuida de su melenita rubia y ondulada. (...)

Fred Mandell, el operador también sonrío. Tom Kementty, el ayudante de operador alarga la sonrisa. Y Mignone, el decorador, se lleva las manos a la cabeza en un expresivo gesto de admiración<sup>193</sup>”.

En 1910, se publicó:

“Así como hay artistas que cantando para el fonógrafo obtienen honorarios superiores a los que podrían conseguir en un escenario, hay también autores y actores, a los cuales el teatro habría producido pocos triunfos, que viven gracias al cinematógrafo; algunos de ellos se contratan por todo un año y trabajan para una sola casa.

Las representaciones para el cinematógrafo deben ser cuidadosamente ensayadas: un gesto inoportuno, un ademán inexpresivo, bastan para estropear una banda de película. Otra dificultad consiste en saber combinar los colores de la escena y de las ropas que visten los personajes. Al contrario de lo que sucede con las obras líricas de gran espectáculo, aquí hay que huir de los matices chillones; los rojos más brillantes saldrían negros y los azules claros parecerían blancos. El fabricante dispone de decoraciones y vestuario de tonos neutros, aunque luego ilumine la película a su capricho si lo cree conveniente. Hay que tener también en cuenta la luz: lejos de aprovechar los progresos de la electricidad, como en el teatro, aquí solo se utiliza la luz del sol y al efecto el escenario lleva una montera de cristales, como si fuera un invernadero<sup>194</sup>”.

El vestuario y su coordinación con el decorado adquiere interés, especialmente, con la llegada

---

193. Mauricio Torres, Mary del Carmen, Cinegramas, 31 de marzo de 1935, 31.

194. «Fotografía: sus adelantos y sus aplicaciones. Cinematógrafo», La Hormiga de oro, 5 de marzo de 1910.



ILUSTRACIÓN 8.- LA MODA EN EL CINE.

Fuente: Popular Films 21 de abril de 1932, 19.

del Technicolor en Estados Unidos en los años 20, donde habría que pasar de decorados diseñados en verdes y grises, a la utilización de toda la gama de colores. En España hemos encontrado pequeñas referencias sobre el personal de vestuario a mediados de los años veinte y de manera más estable después de la guerra civil. En 1925, con motivo del rodaje

de la película *Pepita Jiménez*, dirigida por Agustín García Carrasco con su empresa Hesperia Film, se encarga el vestuario a Peris Hermanos sobre los dibujos hechos por Lozano Sidro para ilustrar la novela editada por la Casa Calpe<sup>195</sup>. En 1925 también, Alfredo Serrano publicó en su libro: “el vestuario ocupa a centenares de operarios, entre confecciones nuevas y reformas continuas de los trajes de carácter histórico, ya usados en otros films<sup>196</sup>” y comenzó a incluirse, en la prensa especializada, secciones relacionadas con el vestuario que lucían las artistas en las películas, principalmente las estrellas norteamericanas. Desde 1926, la revista *Popular Film* incluyó una sección denominada *Moda en el cine* aunque no fue la única. Un ejemplo de esta sección está recogido en la Ilustración 8, donde todas las actrices son norteamericanas asociadas con los grandes estudios de producción. En cualquier caso, nos permite pensar que existía interés por esta faceta.

En las nóminas de SUEP no figura ningún responsable con este cometido pero en *Raza* figuran dos sastres (Vicente Cornejo y Pilar Coen) y un figurinista (Manuel Combra). En el personal fijo de los estudios aparecían profesionales ligados al vestuario, generalmente mujeres, bajo el denominador de costureras. Por ejemplo en Trilla-La Riva estaba contratada Visita Asín, con un el sueldo de 75 pesetas mensuales para el Estudio nº2<sup>197</sup>, mientras que en los rodajes cuyas nóminas hemos podido comprobar no figura ningún responsable para este cometido.

Los maquilladores y peluqueros se unieron en la *Sociedad de peluqueros artísticos y maquilladores de cine y de teatro* de Madrid. Solicitaron su inclusión dentro del Jurado mixto de espectáculos con una sección autónoma, algo que les fue concedido tras rechazarse la posibilidad de que quedaran incluidos dentro del Jurado mixto de servicios de higiene donde aparecían desde barberos a limpiabotas. Los conocimientos y cometidos que se les supone a estos profesionales, para incluirles en una sección autónoma, son la preparación de pelucas y posticería, la caracterización y el maquillaje, es decir, “efectuar transformaciones inútiles para la vida corriente y sólo precisas para el fin concreto de la

---

195. «Una novela universal a la pantalla», *El Imparcial*, 1 de agosto de 1925, 6.

196. Alfredo Serrano, *Las películas españolas: Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. (Barcelona, 1925).

197. CDMH P.S. Barcelona Caja 1085

ficción teatral o cinematográfica<sup>198</sup>” Una muestra de la importancia creciente de estos oficios, apoyando al *star system*, es la nómina de *Raza* en la que figuran dos maquilladores (José Argüelles y Margarita Capper), un peluquero (Herminio Pandela) y tres ayudantes de peluquería (Julián Ruíz, Carmen Gómez y José Echevarría)<sup>199</sup>. En SUEP figura un maquillador (Joaquín Carrasco), una ayudante (Luisa Padrola), y una peluquera (Pilar Campanals). Finalmente, convertirse en estrella implicaba contactar con las agencias cinematográficas que se ocupaban tanto de las estrellas como de establecer un archivo de posibles *comparsas* o extras, al que los regidores podían acudir<sup>200</sup> y en las que se establecen las figuras de los representantes y agentes artísticos<sup>201</sup>.

## OPERADORES DE CÁMARA

Los operadores de tomavistas mantuvieron la iniciativa en el registro de cintas de actualidad durante buena parte del período estudiado. Su figura se trasladó a la prensa como personajes intrépidos y aventureros, seres impertérritos ante los sucesos que acontecían delante de su cámara y a la caza de asuntos interesantes y novedosos para lo cual, incluso, arriesgaban su vida.

“Indiscutiblemente no hay gente más atrevida ni osada que las que intervienen en la edición de películas.

Artistas, directores, cuantos toman parte en la ejecución de cintas cinematográficas, realizan a menudo peligrosas escenas para obtener un efecto de realidad indiscutible que proporcione al público un momento de emoción intensa.

198. Orden del Ministerio de trabajo, sanidad y previsión por la que se crea dentro del Jurado mixto de espectáculos públicos, la sección autónoma de Peluqueros artísticos, maquilladores de cine y teatro para la provincia de Madrid. Gaceta de Madrid de 14 de octubre de 1936, 334

199. CDMH Presidencia Caja 77

200. Cinegramas (Madrid). 30 de junio de 1935, nº 42, 96-98.

201. Grupo de trabajadores no aceptados en la CNT y unidos a la UGT, llegaron a aceptar que dentro del gremio se habían cometido abusos relacionados con las contrataciones. Carta del Sindicato de organizadores de espectáculos públicos dirigida la presidente del comité económico de espectáculos públicos de la CNT de Cataluña, a 20 de septiembre de 1936. CDMH, P.S. Barcelona 1421



Pero sobre todo, los fotógrafos o tomavistas, que llaman en el *argot* cinematográfico, sienten tal entusiasmo, casi pudiéramos decir tal fanatismo por su profesión, que para obtener un documento fehaciente de un hecho trascendental en la historia política o social de los pueblos, (...) unas simples *actualidades*, arrostran audazmente todas las penalidades imaginables y no vacilan en exponer la vida luchando estoicamente, ya contra los elementos furiosamente desencadenados, ya contra las trabas de otros hombres -celosos guardadores del secreto- oponen a su indiscreta labor de reporteros de la cámara<sup>202</sup>”.

Los pocos comentarios que hemos podido recoger en la prensa sobre la figura del operador, hasta mediados de la década de los años veinte, son notas y reseñas en las que los operadores protagonizan escenas fabulosas:

“recorrió no pocas regiones inexploradas (dieciocho) y dio la vuelta al mundo no pocas veces; cruzó los desiertos chinos y hasta estuvo suspendido sobre el cráter del Vesubio para sorprender en la película el hervor de la lava.

No hay que decir que Howse se jugó la vida varias veces, siendo detenido en una ocasión en Constantinopla por sospechas de espionaje; en otra tuvo que defenderse a tiros de los chinos, y, por último, tuvo que escapar a uña de caballo ante el diluvio de flechas que le arrojaron unos salvajes<sup>203</sup>”

“el operador siguió trabajando durante la lucha entre Hawman y la tigresa, y todas las trágicas incidencias de ésta fueron recogidas por la cinta<sup>204</sup>”

---

202. Duquesa de Borelli, «El operador fotógrafo. Una expedición interesante por África». *La Esfera*, 18 de diciembre de 1920, 32.

203. «¿Qué es un cinematógrafo?», *Adelante*, 25 de junio de 1911, 7.

204. El salto de un tigre hembra». *El Globo*, 25 de febrero de 1911, p. 2. Reproducido íntegramente en varios periódicos, en *La correspondencia de España* del 19 de febrero de 1911 incorpora el subtítulo «Cuesta caro al domador que se obtenga la película».

Igualmente, se les hacía protagonistas de historias en las que, haciendo honor a la capacidad de sacrificio que se les suponía a estos operadores eran capaces de gritar “¡Salva el aparato!<sup>205</sup>” Instantes antes de perder la vida.

“Piénsese en esto al mirar en el blanco bastidor las escenas cinematográficas sorprendidas en regiones, y rindamos un silencioso tributo de admiración a aquellos hombres que, por recrearnos unos instantes, pusieron en mortal riesgo sus vidas. Entonces, comprenderemos que también el cinematógrafo, el al parecer vulgarísimo cinematógrafo, tiene su novela<sup>206</sup>”.

El trabajo de los operadores españoles es recogido con menor frecuencia y épica. Muy pocos operadores, corresponsales de revistas de actualidades, dejaron muestra de su trabajo y cuando lo hicieron, como Armando Pou, trasladaron una idea de trabajo improvisado: “Yo llevaba un ligero trípode de reportaje, poco a propósito para obtener la clase de vistas que iba a sacar. Carecía de la plataforma vertical, indispensable pieza que mediante una sencilla manivela hace variar la inclinación del aparato tomavistas, según se desee<sup>207</sup>”.

La audacia y el conocimiento supuesto a los operadores se trasladó a su trabajo en la cintas de ficción en las que la responsabilidad quedaba compartida con el director de escena mientras el operador era denominado director técnico. Esta bicefalia generó tensiones sobre la capacidad y la autoría de cada una de las figuras. En 1915, se publicaba:

“se comprenderá la importancia excepcional que tiene el reproducir no ya las escenas naturales con la animación que le es propia, sino escenas en que todo es artificio, y que a menudo, por desgracia, faltas de dirección y por impericia de actores improvisados, tienen que ser corregidas por el «operador», cuyas observaciones y consejos no deben ser «jamás» desoídas por un director que sepa serlo. Nadie como el fotógrafo podrá

205. La nota narra la historia de un operador de una importante casa alemana que pierde la vida tratando de conseguir imágenes fabulosas. «Tragedia en el Congo», *La hormiga de oro*, 22 de junio de 1912, p. 387

206. «La novela del cinematógrafo», *Por esos mundos*, 1 de abril de 1908, 333-337.

207. Armando Pou, «Madrid en el cinematógrafo», *Alrededor del mundo* (Madrid). 6 de octubre de 1919, 15.

indicar el momento y en la forma en que una «escena» puede ser «girada».

Su autoridad es en todo momento digna de ser respetada<sup>208</sup>».

En cuanto a los sueldos, Joan Solá Mestres operador de Condal Films reclamaba 500 pesetas mensuales<sup>209</sup> y Vandel, en una entrevista concedida a la revista *La Pantalla* afirmaba que el sueldo de un operador era de 15-20 duros/día, entre 75 y 100 pesetas diarias (la cámara la ponía el propio operador) mientras que los de “segunda fila” cobrarían de 125 a 150 pesetas a la semana y “la maquinaria la pone la sociedad editora<sup>210</sup>”. Una década más tarde, en 1925, Agustín Macasoli, operador cinematográfico apuntaba:

“tan esencial es la labor del operador, que muchas películas deben únicamente su triunfo a su arte y maestría, cometiendo luego con él la ingratitud de postergarlo al mayor de los olvidos. (...) Al hablar así nos referimos a los operadores españoles, pues hay que tener en cuenta que en España el operador tiene una misión mucho más amplia que en otros países, desde el momento que, por regla general, a cargo de él corre la mayor parte de la dirección técnica<sup>211</sup>”.

El papel que llegó a asumir el operador en el desarrollo de las películas se volvió excesivo. En España el operador se extra-límitaba en sus funciones de ayuda para convertirse en un tirano, según Pérez Perucha, los operadores contaban con un gran poder que llega a calificar de dictatorial, por el cual se habían repartido el territorio en Madrid, exigían sueldos desproporcionados, se entrometían en los cometidos propios del director e, incluso, algunos “dieron el salto” a la dirección o imponían el revelado y tratamiento del material en sus propios laboratorios, “transmutado en director de fotografía, intervenía prepotente y desconsiderado, en las funciones del realizador, entrometiéndose en sus

208. «Ante la pantalla», *El día*, 21 de enero de 1919, 5.

209. Julio Pérez Perucha, “La larga marcha”, en Francisco Llinás (coor.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989).32

210. «Confesiones de un operador. Entrevista con Juan Pacheco “Vandel”», *La Pantalla*, Tomo I, pág. 419 recogido por Francisco Llinás (coor.), *Directores de fotografía del cine español*, 325.

211. «Agustín Mascasoli», *El Heraldo de Madrid*, 1 de abril de 1925, 5.

labores de angulación y encuadre, y situándose en el plató como *directortécnico*<sup>212</sup>. Voces como las de Fernández Ardavín pidieron que las diferentes tareas se especializaran:

“Consiste la división del trabajo, a mi juicio, en evitar que el operador invada el campo de acción correspondiente al director; que el director invada a su vez el del operador, etc., etc. Es corriente en las casas españolas que una sola persona asuma todos los papeles, con evidente perjuicio para la cinta. El ayudante, se cree operador; el operador, alardea de director; el director, aspira a escribir los argumentos y, en fin, el argumentista se adjudica en una la sabiduría del ayudante, del operador y del técnico. (...) Quédese el operador en operador, perfeccionando su técnica; aspire el director a ser un director sin rival; procure el argumentista escribir los mejores argumentos del mundo, y así, especializados todos, la suma de sus actividades dará una producción final insuperable<sup>213</sup>”

En definitiva, desde los años veinte se ensalza la labor de los operadores y comienza a reconocerse su trabajo con notas como: “La dirección de la obra a cargo de don José Busch y un derroche de fotografía del operador señor Maristany<sup>214</sup>”.

Un elemento de especial importancia, que probablemente favoreció esta postura de los operadores, es el conocimiento de la técnica que posibilitaba la captación de las películas. Las cámaras y la iluminación en los estudios evolucionaron significativamente a lo largo de los años estudiados y buena parte de los operadores eran dueños de los laboratorios. Los cambios en la tecnología pudieron ser determinantes en la trayectoria de los profesionales y en el resultado de las películas. Las cámaras Pathé, las más extendidas en la primeras décadas de siglo habían ido incorporando la posibilidad de “cambiar el objetivo, cuadros especiales para enfocar y maniobrar los diafragmas, contador de metraje, indicador del número de imágenes impresionadas en los fundidos o en las marchas con retroceso,

212. Francisco Llinás (coor.), *Directores de fotografía del cine español*, 32.

213. Luis Fernández Ardavín, «La cinematografía española», *Arte y cinematografía*, nº 300. Especial A la producción nacional, 1926.

214. “Del Madrid cinematográfico” *Arte y cinematografía*, enero 1925

etc.<sup>215</sup>”. A finales de 1908, apareció la cámara Debrie Parvo con un primitivo visor que se convertirá en una de las cámaras profesionales más populares durante casi cuarenta años gracias a los diferentes modelos con mejoras que se fueron comercializando. Desde los años veinte su uso se extendió en España gracias, en parte, a la sucursal que estableció Ricardo de Baños<sup>216</sup> para comercializar los productos de esta marca. Las cámaras Debrie tenían, desde finales de los veinte, el cuerpo metálico con los carretes de película en el interior y podían realizar fundidos “de manera automática”. Atlántida, entre otros estudios, se equipó con varios modelos de esta cámara, ECESA también se equipó con dos Super-Parvo y al plantear la creación de dos estudios sonoros en Madrid, en la ponencia de Antonio Armenta del Congreso Hispanoamericano de cinematografía, también se planteó la compra de seis cámaras Debrie con sistema silencioso<sup>217</sup>. Los soportes de las cámaras también se modificaron de manera importante, desde 1915 es común la utilización de plataformas horizontales que posibilitaban realizar movimientos panorámicos de 360° (Ilustración 9), herederos del sistema de Paul, y plataformas verticales para realizar movimientos de arriba abajo (Ilustración 10). Existían también plataformas combinadas que posibilitaban ambos movimientos tal donde un manubrio independiente pone en marcha cada uno de los movimientos<sup>218</sup>. Para utilizar estas plataformas y “sacar una buena vista panorámica conviene que el operador entregue el manubrio de la plataforma a un ayudante<sup>219</sup>” mientras, el operador se ocupaba de accionar el manubrio de la cámara.

En los años treinta, quizás motivado por el peso de las nuevas cámaras, éstas se sitúan sobre plataformas con ruedas como en la Ilustración 11. No hemos encontrado por el momento imágenes o referencias relativas a la utilización de grúas pero parece que pudiera haberse utilizado en estos años vías de *travelling* (en la Ilustración 12 la cámara parece estar sobre una plataforma que a su vez se apoya en una vía de *travelling* nivelada)

---

215. Carlos Fernández Cuenca, «Cinematografía. Técnica. El material tomavistas», *La época*, 19 de agosto de 1929, 4.

216. *El Imparcial*, 19 de septiembre de 1925, 7.

217. Industria nacional cinematográfica. Ponencia presentada por don Antonio Armenta, *El Imparcial*, 30 de agosto de 1931, 6.

218. Víctor Mariani, *Guía práctica de la cinematografía* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1915).

219. *Ibíd.*, 113.

Todas las cámaras eran accionadas por el primer operador mediante una manivela o manubrio. La velocidad habitual era de dos vueltas por segundo pero el operador podía crear diferentes efectos modificando la velocidad de registro, como el movimiento acelerado o ralentizado según se rodaran menos o más imágenes por segundo respectivamente. Desde 1912 se utilizaron motores eléctricos en las cámaras, accionados por baterías o mecanismos de relojería, que permitieron incrementar la velocidad de registro a veintitrés imágenes por segundo. Con la llegada del sonido las necesidades de sincronización exigieron una velocidad constante imposible de mantener con un accionamiento manual para lo cual, todas las cámaras profesionales incorporaron un motor eléctrico<sup>220</sup>, adoptándose el estándar a veinticuatro imágenes por segundo que se mantiene hasta la actualidad. La motorización del equipo requería la insonorización de las cámaras como en el rodaje de la Ilustración 12, algo que se resolvió con cierta rapidez cambiando los componentes metálicos internos y las carcasas de las cámaras.

La incorporación del sonido produjo un cambio en las funciones de los profesionales, el rodaje y posterior montaje. Los estudios contrataron personal extranjero para ocuparse de las nuevas cámaras y solventar las nuevas necesidades que se planteaban. La falta de trabajo hizo que una parte de los operadores se viera obligado a emigrar, tanto hacia el extranjero como en el interior del país. Para evitar la emigración interna, asociaciones profesionales como la *Sociedad de obreros y empleados de fotografía y cinematografía de Madrid*, creada en 1931, establecieron bolsas de trabajo y censos permitieran conocer la colocación tanto de los miembros asociados como de los no asociados, y al mismo tiempo evitar que un exceso de operadores hiciera disminuir los sueldos. Con este motivo se redactó y envió una circular, cuya intención era precisamente disuadir el posible movimiento de trabajadores del gremio.

“Si en alguna ocasión se viera forzado con motivo de despido, marcha o paro forzoso o cualquier otra circunstancia, le obligaran a cesar en el taller en que presta sus servicios en esa, y fuera su idea trasladarse a Madrid en busca de trabajo, con la creencia de que por ser la capital donde existen

---

220. Algunas cámaras utilizan un mecanismo de cuerda, similares a los relojes que evitan el uso de baterías, aunque tenían menor capacidad de negativo, fueron muy útiles para los reporteros.



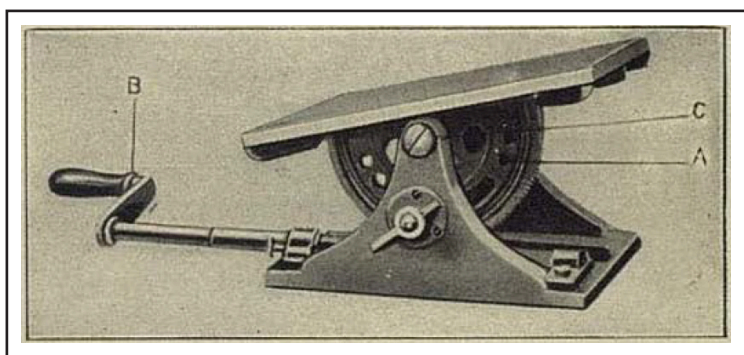
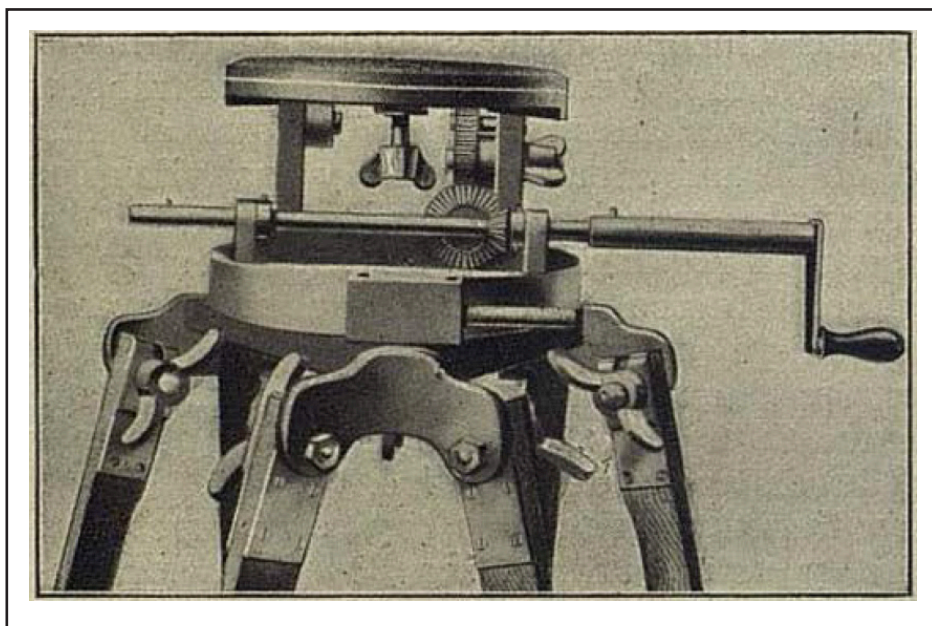


ILUSTRACIÓN 9 (arriba).- PLATAFORMA HORIZONTAL.  
ILUSTRACIÓN 10 (izq.).- PLATAFORMA VERTICAL  
Fuente: Víctor Mariani, *Guía práctica de la cinematografía*, 112

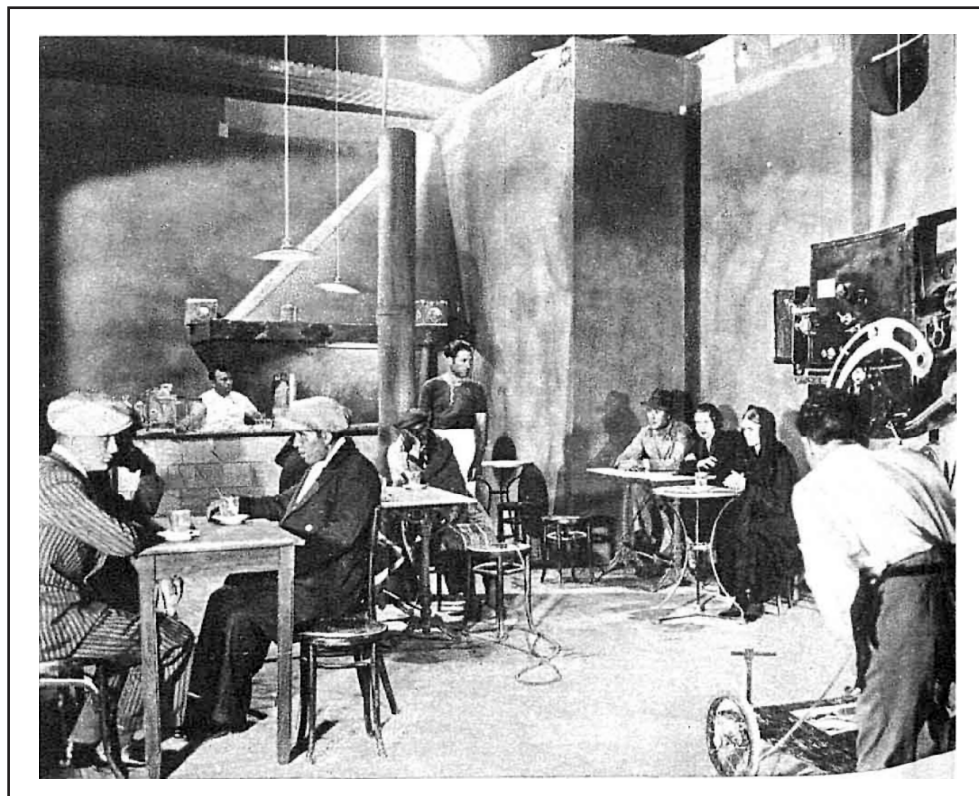


ILUSTRACIÓN 11.- CÁMARA SOBRE PLATAFORMA CON RUEDAS.  
PIE DE FOTO ORIGINAL: FERNANDO ROLDÁN DIRIGIENDO UNA ESCENA DE LA PELÍCULA ESPAÑOLA  
«SOBRE EL CIENO» CUYOS INTERIORES ESTÁ REALIZANDO EN LOS ESTUDIOS ORPHEA-FILM.  
Fuente: *Nuevo mundo*, 25 de agosto de 1933, 30.

muchos talleres sea fácil su colocación, le rogamos que antes de tomar esa determinación se dirija a esta Asociación, con entera libertad, donde tenemos creada una Bolsa de Trabajo muy completa, en la seguridad de que han de facilitarle gratuitamente toda clase de detalles que necesite para lograr sus aspiraciones.

La causa que nos guía al dirigirnos a todos los compañeros de profesión es evitar que lleguen a esta plaza sin colocación fija, sin la orientación debida, y la falta de trabajo por tiempo indefinido (desgraciadamente son muchos los casos de que somos testigos), obligue a ofrecer a los patronos éste en tan bajas condiciones, que a más de inferir un enorme daño al que tiene en ésta un mal vivir, no logre con ello sacar ni para cubrir la más perentoria de las necesidades<sup>221</sup>”.

Al rodar con sonido el montaje planteaba nuevos problemas relacionados con la sincronización de la imagen y el sonido; en un principio se recurrió al rodaje con varias cámaras simultáneamente, una de ellas hacía un plano general y las otras diferentes (planos



ILUSTRACIÓN 12.- RODAJE DE LA PELÍCULA «PATRICIO MIRÓ UNA ESTRELLA». LA CÁMARA UTILIZA UN DISPOSITIVO CUYO OBJETIVO ES ELIMINAR EL RUIDO Y SE APOYA EN LO QUE PARECE UNA PLATAFORMA SOBRE UNA VÍA DE TRAVELLING.  
Fuente: *Mundo Gráfico* 14 de abril de 1935, 34.

221. Circular emitida por la Sociedad de Obreros y Empleados de Fotografía y Cinematografía de Madrid. CDMH P.S. Madrid. Caja 2451 (1)





ILUSTRACIÓN 13.- RODAJE UTILIZANDO DOS CÁMARA CON PUNTOS DE VISTAS PRÁCTICAMENTE IDÉNTICOS. EL ESPACIO DE RODAJE SE ADIVINA QUE ES UN ESTUDIO DE CRISTAL CON CORTINAS PARA TAMIZAR LA LUZ Y PARA SITUAR LA FECHA DEBERÍAMOS CONFIRMAR QUE LA CÁMARA ES, COMO PARECE, DE LA MARCA PATHÉ Y EL DISPOSITIVO DE LA CÁMARA DEL OPERADOR DE LA DERECHA DE PANORÁMICA HORIZONTAL.

FUENTE: FOTOTECA DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA.

medios y primeros planos principalmente); para coordinarlo en EE.UU. apareció la figura de operador jefe que junto con el director planteaba los diferentes planos que había que rodar y se encargaba de la iluminación. Con los planos decididos, se realizaban los ensayos pertinentes y se rodaba la acción continua, de esta manera se aseguraban un montaje con una continuidad exacta<sup>222</sup>. En España, también se debió recurrir a este sistema; según Alfonso del Amo<sup>223</sup>, *El misterio de la Puerta del Sol*, primera película sonora dirigida por Francisco Elías, debió de rodarse con dos cámaras: una con ventanilla muda y otra sincronizada con el equipo de sonido. Esta película todavía mezclaba sonido e intertítulos probablemente en previsión de poder exhibirlo en aquellas salas que todavía no estaban equipadas con sistemas sonoros. Una vez superado el problema del montaje, se volvió a trabajar con una

222. Janet Staiger, *El modo de producción en Hollywood*, citando (Struss, 1929: 477).

223. Alfonso del Amo, *Tiempos de cambio*, 61.

única cámara, a finales de 1931<sup>224</sup>. La técnica de rodar con varias cámaras a la vez no era nueva, en 1918 la película de *Los intereses creados* (Jacinto Benavente, 1918) contó con las cámaras de Alberto Arroyo y Francisco Oliver y, a principios de los años veinte, se hizo frecuente la incorporación de un ayudante, o segundo cámara, que rodaba un segundo negativo duplicando en lo posible, el campo visual del primer negativo. Este segundo negativo se montaba de tal manera que fuera igual que el primero, y se enviaba al extranjero para tirar copias para su comercialización a través de distribuidores extranjeros<sup>225</sup>. Esta práctica, la de los llamados negativos de exportación, estaba generalizada en aquellas producciones que tenían previsto ser comercializadas en el extranjero, como lo demuestra Luciano Berriatúa<sup>226</sup> a propósito de la película *Fausto* (Murnau, 1926). Otro ejemplo lo encontramos en el rodaje de la película *El Relicario*<sup>227</sup>, según se ve en la ilustración 13 la poca distancia existente entre las cámaras puede indicar la duplicación del negativo.

El ayudante, cuando lo había, se limitaba a funciones menores como transportar la cámara e incluso, según Salt, llevar una primitiva continuidad de rodaje, preparando las pizarras en las que se anotaba en número de plano por lo que, todo lo que tuviera que ver directamente con la cámara, incluido el cambio de los chasis<sup>228</sup>, era tarea del propio operador. Según Pérez Perucha, la factura de las películas hasta finales de los años veinte se concretaba en que

“el transcurrir de las secuencias de estas películas se convierte en un pavoroso desfile de saltos de eje, encuadres [sic] inexistentes, panorámicas temblorosas o incapaces de seguir a huidizos personajes, rectificaciones fracasadas, plomizas localizaciones diurnas allá donde un

---

224. En la organización de los estudios norteamericanos la figura de operador jefe se quedó como director defotografía, término que no apareció en España hasta finales de la década de los años sesenta. Janet Staiger, *El modo de producción en Hollywood*, 135.

225. *Ibíd.*, 121-122.

226. Luciano Berriatúa, *Los negativos de exportación en el cine mudo*, 59-75.

227. Según los datos facilitados en la Filmoteca Española se trata del rodaje de *El Relicario*, cuya primera versión cinematográfica es de 1927; sin embargo los equipos de cámara utilizados y la fórmula de producción utilizada de rodaje de dos negativos no parecen coincidir.

228. Janet Staiger achaca este cometido a los ayudantes.



rótulo certifica que asistimos a un acción nocturna...<sup>229</sup>”

Estos movimientos fallidos podrían indicar la ausencia de ayudantes, lo cual parece corroborarse en las fotografías de rodaje que hemos localizado, recogidas en las Ilustraciones 14 y 15 de la película *Viva Madrid que es mi pueblo* (Fernando Delgado, 1928) y las Ilustraciones 16 y 17 que ilustraban un artículo de 1930. En ambos casos la cámara utilizada parece una



ILUSTRACIÓN 14 (izq.).- FERNANDO DELGADO, ENRIQUE BLANCO E IGNACIO CANO EN EL RODAJE DE LA PELÍCULA «VIVA MADRID QUE ES MI PUEBLO»

ILUSTRACIÓN 15 (abajo).- RODAJE EN UNA CAPEA PARA LA MISMA PELÍCULA.

FUENTE: FOTOTECA DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA.

Debríe Parvo (Ilustración 18) y en todos los casos el operador trabaja solo. La incorporación del sonido probablemente también cambió esta forma de trabajar como se refleja en la Ilustración 19.

No sabemos exactamente



229. Julio Pérez Perucha, «La larga marcha», 37.

ILUSTRACIÓN 16 (dcha.)- FLORIÁN REY EXPLICA LA ACCIÓN DE RODILLAS.

ILUSTRACIÓN 17 (abajo)- PEDRO LARRAÑAGA FILMANDO UNA ESCENA CARCELARIA. EN AMBOS CASOS EL OPERADOR TRABAJA SIN AYUDANTE.

Fuente: Cortés. Nuevo Mundo 21 de febrero de 1930, 41.

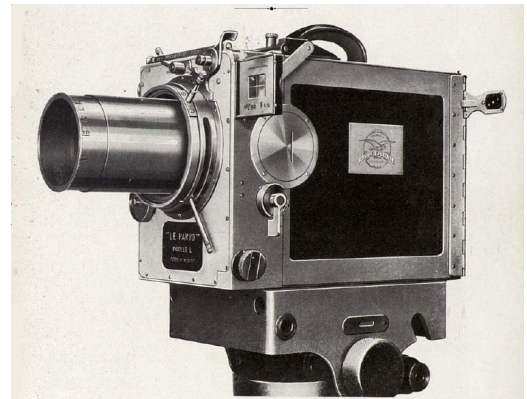
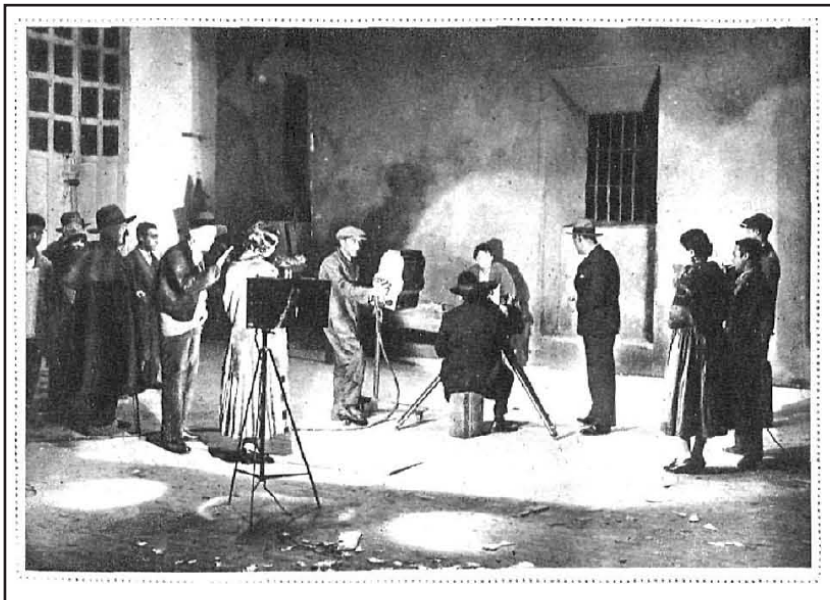


ILUSTRACIÓN 18 (arriba)- CÁMARA DEBRIE PARVO MODELO L. COMERCIALIZADA DESDE FINALES DE LOS AÑOS VEINTE, TENÍA EL CUERPO METÁLICO, PERMITÍA INTERCAMBIAR OBJETIVOS E INCORPORA UN VISOR. LAS CÁMARAS DEBRIE SE COMERCIALIZARON DESDE 1908 OFRECIENDO MEJORAS EN SUS DIFERENTES MODELOS.

Fuente: Manual de cámara Debrie Parvo L

cuándo se incorporó el uso de la claqueta de manera habitual pero, el rodaje desordenado de los planos requería que fuesen identificados, especialmente, con las películas de largometraje que comienzan a rodarse desde la década de los diez. Con la incorporación del sonido deja de ser una pizarra normal y pasa a incorporar un listoncillo para marcar, también auditivamente, el inicio del plano y permitir la sincronización posterior del sonido. En las Ilustraciones 19 y 20, pertenecientes al rodaje de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), podemos observar la incorporación de un ayudante junto a la cámara, la utilización de claqueta, recogida con detalle en la Ilustración 20, y un micrófono suspendido para recoger los diálogos.

Otra de las funciones del ayudante pudo estar relacionada con la realización de pruebas





ILUSTRACIÓN 19 (arriba).- RODAJE DE LA PELÍCULA «LA VERBENA DE LA PALOMA».

ILUSTRACIÓN 20 (izq.).- DETALLE DE LA CLAQUETA UTILIZADA EXTRAÍDA DE LA IMAGEN ANTERIOR. LA CLAQUETA INCLUYE DATOS DE LA ESCENA RODADA, LOS NOMBRES DEL DIRECTOR (BENITO PEROJO) Y EL OPERADOR (MASCASOLI), E INCLUYE UN LISTONCILLO PARA SINCRONIZAR POSTERIORMENTE EL AUDIO.

Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.

de laboratorio en el propio lugar de rodaje. Al final del conjunto del metraje que se había rodado bajo las mismas condiciones de luz, se marcaba en la propia película realizando una perforación en el centro del negativo, para lo cual algunas cámaras estaban provistas de un mecanismo que realizaba esta marca, después de esto se impresionaba una cantidad fija de metraje bajo esas condiciones de luz, y se practicaba una nueva perforación.

Estas marcas servían al técnico de laboratorio para separar esta toma al tacto y realizar una prueba de revelado antes de procesar el material definitivo. Este tipo de funcionamiento se mantuvo durante toda la época del cine mudo y quizás fuera uno de los motivos que impulsaron a las productoras españolas para construir estudios equipados con sus propios laboratorios.

El trabajo como ayudante pudo ser, a priori, el paso previo al trabajo como operador. Por ejemplo, en el caso de Juanito Vandel, fotógrafo de la revista *Arte y cinematografía*, trabaja junto a Armando Pou en la película *Corazón o la vida de una modistilla* en la que Pou es operador y Vandel fotógrafo<sup>230</sup>. Pocos días después se publicó “el viernes 30 se confirmó la alternativa de Juanito Pacheco (Vandel) como operador. Recibió la manivela de manos de Armando Pou, dando inmediatamente comienzo a su actuación, con el aplomo de un *cameramen* veterano<sup>231</sup>”. La incorporación del fotógrafo de escenas al rodaje está totalmente establecida desde mediados de los años veinte, como un elemento necesario para la comercialización de la película (Véase Ilustración 21). Las fotografías se enviaban a la prensa especializada y se utilizaban para la confección de carteles y material publicitario que se exponía en las salas de exhibición. Uno de los más destacados fue, probablemente, Novoa. El reflejo en la prensa de esta práctica, lo encontramos en notas como las



ILUSTRACIÓN 21.- FACHADA DEL CINE GAYARRE DE BARCELONA EN LA QUE DIFERENTES TABLONES MUESTRAN FOTOGRAFÍAS DEL PROGRAMA QUE SE EXHIBE.

Fuente: *Arte y cinematografía*, 1920.

230. “De nuestro corresponsal”. *Arte y Cinematografía*, Agosto de 1925

231. *El Imparcial*, 1 de agosto de 1925, 6.

reproducidas a continuación:

“Don Enrique Piñol, concesionario para Cataluña, Aragón y Baleares de la producción española *La Dolores* nos ha remitido un bien editado álbum de fotografías en el cual se reproducen varias escenas de la mencionada obra<sup>232</sup>”

“La editorial Nin de Cardona, cuyo director artístico es el popular fotógrafo Walken, y técnico operador Armando Pou, esta terminando de positivar *El niño de las monjas* que, a juzgar por las fotografías y fotogramas que hemos visto, será un acontecimiento del que daremos cuenta en el número próximo<sup>233</sup>”.

“las fotografías fijas serán de seguro interesantísimas ya que se deberán a la pericia de Juanito Vandel, que, especializado en este género de fotografías, demostrará su reconocida competencia<sup>234</sup>”.

Sin embargo, la participación de fotógrafos que obtuviesen la imagen de los momentos más relevantes de la historia es anterior. Vimos que empresas como Pathé vendían las películas acompañadas de fotografías, y revistas como *Arte y cinematografía* publicaban fotografías de las películas en 1910, tal como se puede observar en la Ilustración 22.

Las funciones de los operadores en nuestro país se extendieron al terreno de la iluminación.

“Ya todo el mundo sabe que el fotógrafo es el que impresiona la película. Y para la generalidad de la gente, impresionar una película quiere decir darle vueltas a la manigueta [sic] de la cámara.

¡Cualquier tonto puede hacer este trabajo!

(...)

En primer lugar, una buena parte del valor de una película radica en su fotografía. Si la película está bien impresionada, aumenta su belleza de perspectiva y, en consecuencia, el valor de la obra. Para convencerse de

---

232. “Noticias”, *Popular Films*, enero 1924.

233. *Arte y cinematografía*, julio 1925.

234. «Una novela universal a la pantalla», *El Imparcial*, 1 de agosto de 1925, 6.



ARTE Y CINEMATOGRAFIA

# ARGUMENTOS

HISPANO FILMS D. JUAN DE SERRALLONGA

**TERCERA PARTE**

Don Juan de Serrallonga después de la muerte de su padre abandonó las Guillerías para ir á Barcelona en busca de D. Carlos de Torrellas, su enemigo mortal, á quien había dado palabra en las Guillerías de batirse con él en la ciudad para garantizar su vida en el caso de que D. Carlos saliese victorioso en el duelo.

Al llegar á Barcelona don Juan se enteró de que su enemigo había sido nombrado Gobernador de la ciudad y por esta razón su palacio estaba custodiado por los Tercios y cuyo capitán era D. Salvio de Fontanellas. Era pues de todo punto

imposible penetrar en el palacio sin caer en manos de la justicia. Viendo que por la puerta no podía entrar, escaló una tapia y entró sin ser visto y después de recorrer el interior del palacio, sin que nadie le dijera una palabra, dió con una ventana que era precisamente la del despacho de D. Carlos, trepó por ella, se sentó en un sillón y allí permaneció esperando á Torrellas, quien al ver á D. Juan se quedó sin poder decir una palabra, pero Serrallonga muy sosegadamente le dijo que recobrará la tranquilidad, pues había llegado el momento de cruzar las espadas; D. Carlos no la llevaba consigo y por esta razón escusaba el desafío, pero Serrallonga fiando en la caballerosidad de D. Carlos de Torrellas le invitó á que fuera en busca de su espada, pero D. Carlos se fué en busca de D. Salvio y de ocho soldados quienes prendieron á Serrallonga y le encerraron en una habitación del mismo palacio. Doña Juana de Torrellas fué la primera que se enteró de la traición de su hermano avisando inmediatamente á Fadri de Sau que esperaba sus órdenes en la posada de Montserrat. En dicha posada se hospedaba un noble que iba al palacio de Don Carlos, comisionado por la nobleza de Vich, para entregarles la llave del panteón del padre de Serrallonga. Fadri de Sau que estaba enterado de la misión que llevaba dicho noble, al recibir la fatal noticia se presentó á dicho caballero pistola en mano obligándole á entregar los documentos, la llave y sus vestidos y una vez disfrazado con sus ropas junto con Talla-ferro se presentó á D. Carlos consiguiendo por fin salvar á D. Juan de Serrallonga.

Cuando D. Carlos se decidió á entregar el prisionero al Virrey de Cataluña se encontraron que D. Juan había desaparecido, esto molestó sobremanera á D. Carlos y en el colmo de su desespero se le presentó Roberto el traidor ofreciéndole la cabeza de D. Juan de Serrallonga mediante la suma de 2.000 ducados. D. Carlos aceptó y ambos salieron en busca de D. Juan, pero este ya estaba otra vez en las Guillerías rodeado de los suyos que le admiraban y vitoreaban.

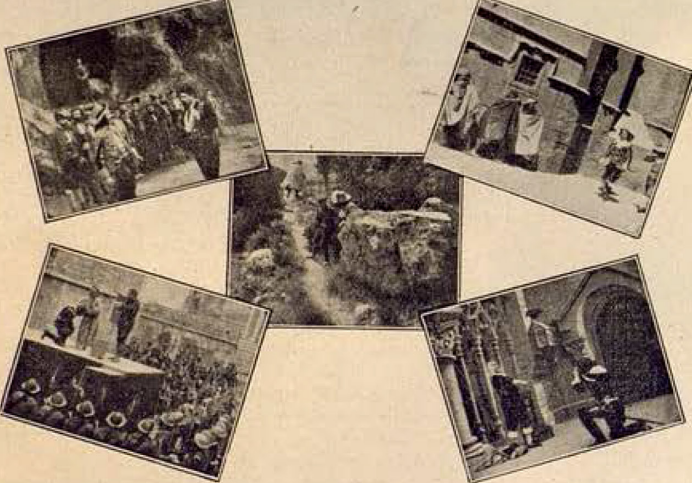



ILUSTRACIÓN 22.- FOTOGRAFÍAS DE ESCENA UTILIZADAS CON CARACTER PROMOCIONAL.

Fuente: Arte y cinematografía 10 de noviembre de 1910.

esto váyase a uno de los teatros donde se exhiben películas de tercera clase, pobremente impresionadas y nótese el gran esfuerzo que hay que hacer para seguir con la mirada fija la sucesión de las escenas. Más aún:

un buen fotógrafo tiene necesidad de conocer la combinación de colores, para darle intensidad a la luz, tomar dobles escenas y, en algunos casos, triples. Debe saber también combinar los efectos de luz, para hacer que los actores y los colores de la escena resalten con la propiedad debida. Darle la vuelta a la manigueta de la cámara es lo menos importante<sup>235</sup>”

De la precariedad de las instalaciones de iluminación españolas, dan cuenta dos operadores: Gelabert en sus memorias da cuenta de la falta de fluido eléctrico, por lo cual se construyó “bajo mi dirección y con arreglo a un proyecto mío, unas lámparas que denominé “Oxi-aérea-acetilénica” y que dieron pleno resultado por su potencia lumínica, ya que superaban en ocasiones al foco eléctrico. La luz era producida por oxígeno y acetileno (...) chocando la salida de los dos fluidos con un pequeño bloque de cal pura, tal como funcionaban las antiguas lámparas llamadas Drumond (...) salvados los peligros de explosión<sup>236</sup>”. El invento según relata él mismo, tardó doce años en ser puesto en práctica, lo que nos sitúa en el año 20, y además su construcción se vio complicado por explosiones de cierta magnitud. Alfredo Fraile<sup>237</sup> por su parte, hablaba de la utilización de arcos voltaicos de carbones en el estudio Atlántida, aunque poco a poco se equiparon con luz artificial. Por ejemplo, el estudio de Atlántida se dotó de arcos Júpiter y de un doble juego de cortinas blancas y negras para graduar la entrada de luz. Con posterioridad, Hornemann realizó algunas mejoras, y aunque se siguió trabajando bajo la luz natural se reforzó la intensidad de los focos gracias a un transformador de 80 kW y a un grupo electrógeno auxiliar de 12 kW<sup>238</sup>. La incorporación de luz artificial provocará la introducción de técnicos especialistas en su manejo, los eléctricos o electricistas.

La utilización de luz artificial estaba relacionada con el rodaje en estudio, un problema añadido en el caso de nuestra cinematografía que cuenta con pocas instalaciones adecuadas hasta bien entrados los años veinte. Cuando se forman estudios, los electricistas formarán parte de las nóminas de los estudios con un jefe de eléctricos que recibirá las órdenes del operador

235. “¿Porqué lo hacen?”, *Arte y cinematografía*, noviembre 1925

236. Fructuós Gelabert, *Aportación a la historia de la cinematografía española*, 116.

237. Francisco Llinás(coor.), *Directores de fotografía del cine español*, 169.

238. Joaquín T. Canovas Belchí, *La Atlántida SACE.*, 28-29.

jefe y las transmitirá a sus subordinados. En la nómina fija del estudio Trilla-La Riva, tenían empleados a tres electricistas<sup>239</sup>, uno de ellos de mayor rango por su sueldo, aunque con la misma denominación. El iluminador era el encargado de dirigir y colocar los focos y demás instrumentos de iluminación (banderas, recortes, etc) a las órdenes del operador de cámara, un cargo con menor sueldo y categoría que el de los electricos. El término “iluminar la película” también se usaba para el proceso de coloreado con anilinas que se practicaba sobre la copia positiva de la película, y en la que era experto Chomón. Los salarios mínimos del grupo de los electricistas (Tabla 1), fueron recogidos en 1939, en plena contienda, por lo que su aplicación es dudosa y su promulgación pudo obedecer al intento del gobierno por mantener la normalidad. En cualquier caso, como referencia, aparecen cinco categorías laborales, sin incluir a iluminadores y maquinistas:

| PUESTO LABORAL                                        | SALARIO |
|-------------------------------------------------------|---------|
| Encargado General de electricidad del Estudio         | 750     |
| Encargado General de la central eléctrica del estudio | 500     |
| Encargado General electricista del Plató              | 600     |
| Oficiales electricistas                               | 500     |
| Ayudantes                                             | 425     |
| Iluminadores                                          | 350     |
| Maquinistas                                           | 350     |

TABLA 1: RELACIÓN PUESTO Y SALARIO MÍNIMOS, EN PESETAS, DENTRO DE LOS ESTUDIOS.  
Fuente: Gaceta de la República de 26 de febrero de 1939.

El resultado de la iluminación para Perucha fue

“Una fotografía frecuentemente chata, plana, gris y sin relieve; una deficiente infraestructura técnica y profesional; la endógama hegemonía de unos operadores cuya desidia parecía desconocer que iluminar no es lo mismo que registrar; los cada vez más sangrantes términos de comparación a que inevitablemente conducía contemplar películas extranjeras...<sup>240</sup>”

239. Tomás Asín (jefe de eléctricos, 150 pesetas semanales), Francisco Mortaja y Silesio Parets (electricistas, 125 pesetas semanales). CDMH P.S. Barcelona Caja 1085.

240. Julio Pérez Perucha, *La larga marcha*, 34.



La falta de infraestructura y los problemas de financiación pueden estar en la base de estas carencias, que marcaron profundamente las sensaciones que reciben los espectadores, y que “da como frecuente resultado una fotografía arcaica e inoportuna, responsable última de la endémica tosquedad visual que caracteriza al cine mudo español en su conjunto<sup>241</sup>”.

## DECORACIÓN

A lo largo de la primera década de siglo se pasó, progresivamente, de la utilización de telones teatrales pintados al uso de espacios tridimensionales. Esta evolución se produjo paralela al cambio que se dio en los estudios como espacios destinados a los rodajes y también por cuestiones de tipo técnico como la incorporación de nuevas fuentes de luz colocadas en varios puntos<sup>242</sup>.

En las primeras producciones cinematográficas de esta etapa, predominaban los telones planos pintados que solían alquilarse a empresas auxiliares teatrales y eran “ejecutados por artistas que los realizaban en talleres especializados y eran expertos en hacer, en cuatro horas, según pedido, el puerto de Dunkerque o una plaza de Argel<sup>243</sup>”. La reutilización de estos telones fue común al igual que la incorporación de elementos tridimensionales que solían estar relacionados directamente con la acción que debía desarrollarse en ese espacio y que mantenía la tradición teatral en este sentido. Para Jorge Gorostiza, no hacía falta ningún profesional específico ya que bastaba con alquilar el telón y podía “montarlo cualquier carpintero incluso empleado en la empresa que los alquilaba<sup>244</sup>”, sin embargo, es en estas fechas cuando el mismo autor señala la participación del primer profesional desempeñando labores de decoración, Vicens Raspall con la película *Los guapos de la vaquería del parque*, (Fructuós Gelabert, 1905) y un año más tarde aparece Joan Morales en *Cerveza gratis* (Fructuós Gelabert, 1906) siendo el primer decorador que mantendrá una trayectoria profesional en este sentido. Los decorados construidos con paredes hechas

---

241. *Ibíd.*, 35.

242. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 20.

243. Michel Chion, *El cine y sus oficios*, 144.

244. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 17.

de madera aparecieron durante la primera década del siglo en la película *Cabiria*, una gran producción lejos de las que se llevaban a cabo en España, donde según Jorge Gorostiza<sup>245</sup>, se siguió utilizando decorados basados en telas sobre bastidores hasta bien entrada la década de los años veinte, de hecho hasta esta fecha se utilizó el término de pintor-escenógrafo.

“Además de la pintura en general, el señor Pozuelo se ha especializado en el difícil y complicado arte de escenografía cinematográfica, en cuyo ramo ha obtenido definitivos éxitos. Obra suya es el decorado de las famosas películas *La reina mora*, *Carceleras*, *Dolores* y cuantas ha producido la Sociedad cinematográfica española Atlántida, de la que es pintor escenógrafo, como lo fue de la ya disuelta Madrid-Cine, y actualmente, reconociendo él valor de su firma, ha sido honrado con igual cargo por la nueva Sociedad Film Española<sup>246</sup>”.

Los nuevos decorados también fueron reutilizados sistemáticamente por cuestiones económicas igual que se hacía con los telones. Este tipo de acabado evitaba el bamboleo de las paredes y al ser materiales resistentes, también permitían la colgadura de cortinas y otros elementos que ayudaran a aumentar el realismo del espacio<sup>247</sup>.

Para mitigar el contraste entre las localizaciones reales y los interiores artificiales, hacia 1910 los decorados comenzaron a construirse en espacios abiertos de manera que lo que se viese a través de las ventanas fuera real, por ejemplo, calles enteras. Al decorado se le van incorporando paredes, a la del fondo existente se le añade primero una para crear una “L” y después una segunda para crear una especie de caja como el decorado de la Ilustración 23. Estos desarrollos añaden sensación de profundidad y permiten que la cámara pueda adoptar diferentes puntos de vista. Al mismo tiempo, el mobiliario se aleja de las paredes permitiendo que la escena tenga lugar alrededor de los muebles y se tiende a romper la sensación de las paredes planas añadiendo ventanas, puertas, molduras, etc.<sup>248</sup>. Es decir,

---

245. GOROSTIZA, J.: Directores artísticos del cine español.

246. La acción 31 de marzo de 1923, 3.

247. Beverly Heisner, *Hollywood Art. Art Direction in the Days of the Great Studios*, 8-9.

248. *Ibíd.*, 9.



ILUSTRACIÓN 23: RODAJE DE LA PELÍCULA «EL TREN». UTILIZACIÓN DE DECORADO CON LA TERCERA PARED.  
Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.

se busca el realismo y la verosimilitud del espacio huyendo de la imagen de escena teatral imperante.

Al aumentar el ritmo de producción, debido al aumento de la demanda de películas, los estudios sufrieron algunos cambios que básicamente consistieron en ampliarlo para albergar varios rodajes de manera simultánea (Ilustraciones 24 y 25) y en elevar los techos para poder instalar focos por encima de los decorados, sin embargo, básicamente seguirán siendo las mismas naves de cristal, por ejemplo, el “gran teatro de pose y plataformas” de la casa Cabot i Puig que en 1913 tenía almacenes y laboratorios y consistía en una galería acristalada en la que ya se podían montar tres decorados al mismo tiempo.

En los años 20 se puso la atención en construir espacios tridimensionales, es decir, en aumentar la profundidad y llevarlos a cabo de manera que pudieran ser sistemáticamente reutilizados. En España, el primer decorador incluido en la nómina de un estudio, fue Emilio Pozuelo en Atlántida Cinematográfica S.A. donde entró a trabajar en 1920, unos años más tarde Paulino Méndez lo hizo en los estudios Omnium Cine, fundados en 1927, y Fernando Mignoni fue contratado como decorador-jefe en los estudios ECESA, en 1933.

De manera similar a lo que sucedió en el resto de los campos relacionados con la producción

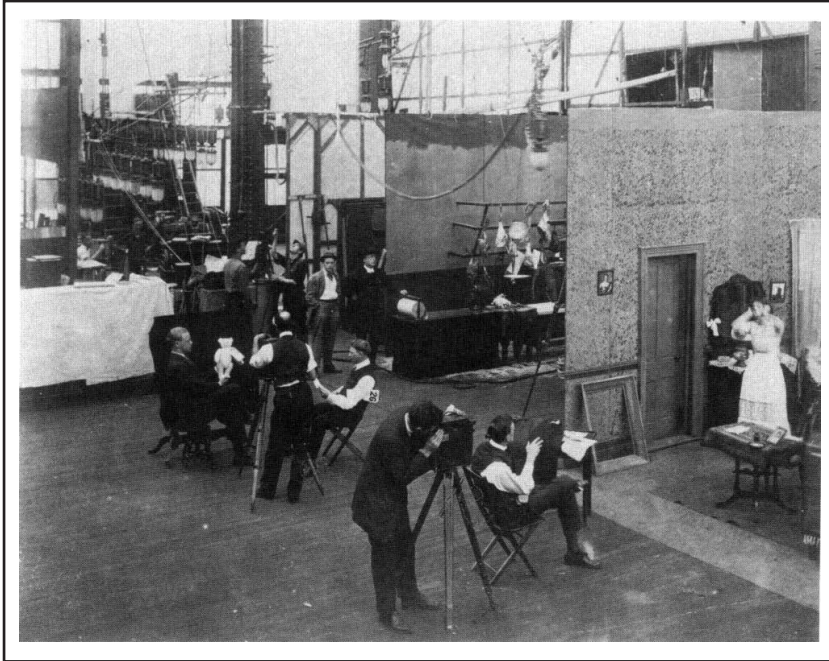
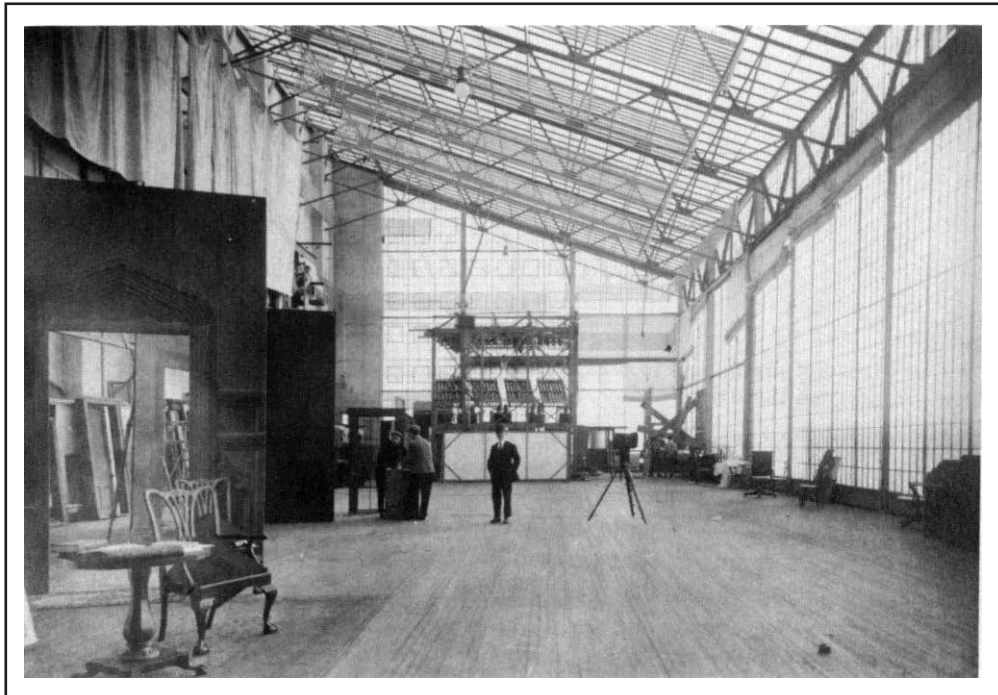


ILUSTRACIÓN 24 (izq.)- ESTUDIOS EDISON EN EL BRONX. REALIZACIÓN DE MÚLTIPLES RODAJES EN UN MISMO ESTUDIO.

Fuente: Eileen Bowser, *The transformation of cinema*, 238.

ILUSTRACIÓN 25 (abajo).- ESTUDIO ACRISTALADO DE LA COMPAÑÍA LUBIN EN CALIFORNIA.

Fuente: Eileen Bowser, *The transformation of cinema*, 218.



cinematográfica, la decoración no abandonó la parte artesanal. Algunos directores, como Eusebio Fernández Ardavín en *El aventurero misterioso*, *Ensueños* y *La leyenda del cementerio*, de 1917<sup>249</sup>, se ocuparon ellos mismos de los decorados de sus películas; actores como Florián Rey también parece confirmar este hecho en unas declaraciones recogidas por Jorge Gorostiza:

“Trabajábamos bajo un techo de cristales en un estudio que no era un

249. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 22-3.



estudio; escribíamos los asuntos, clavábamos los clavos del decorado, traíamos los cubos de agua para el revelado; y en fin: caminábamos y hacíamos cine<sup>250</sup>”.

Al finalizar el período todavía se publicaba “diseña figurines y proyecta decorados; los adorna con sus dibujos y pintura, representa un papel en cualquier película, y para descansar de todo esto, dirige en veinte días una película como *Los claveles*<sup>251</sup>”.

Iluminación y decoración están íntimamente relacionados con los espacios habilitados para llevar a cabo los rodajes. En España pese a que se establecieron galerías de pose y estudios, se mantuvo la práctica de construir decorados al aire libre que limitaban las necesidades de luz eléctrica, tal y como se refleja en el siguiente texto sobre el rodaje de *El abuelo* en 1925.

“De un tiempo a esta parte se ha intensificado de un modo excepcional la construcción de los decorados al aire libre. Es el resultado del proceso evolutivo, que después de discurrir por donde las nuevas corrientes lo encauzaron vuelve al punto de origen revestido y remozado con cuanto la experiencia le enseñó.

A este respecto, recordamos que, allá en los comienzos de la cinematografía nacional, los primeros decorados se construyeron al aire libre, sin otro resguardo para la obra que la voluntaria bonanza del tiempo.

Más tarde, se corrió un toldo de lona sobre lo construido; y, finalmente, sustituyó al toldo las paredes y el techo de cristaleras, en cuya forma se trabaja en cuatro galerías en España, sin que hasta la fecha haya pensado ni intentado el establecimiento de galerías cerradas.

Indudablemente, en esas galerías la luz es más uniforme: pero en países como el nuestro en que el astro-rey derrocha sus rayos durante ocho o diez meses, tontos seríamos si no supiésemos aprovechar de la luz

---

250. “Primer plano”, en Florián Rey, de Barreira, Madrid, ASDREC, 1968, 88, citado por Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 26.

251. Jaime de Salas Merle, «Santiago Ontañón, director, dibujante y actor», *Cinegramas* 16 de febrero de 1936, 28.

artificial. (...)

Hace unas mañanas hicimos una visita a la galería que para la realización de *El abuelo*<sup>252</sup> ha montado José Buchs, ¿Cómo serán esos improvisados estudios?, pensábamos. Y cuando nos hallamos frente a ellos confesamos que no pudimos reprimir nuestra admiración. Bajo el amplio entoldado alzabase una lujosa habitación decorada con rica tapicería de rojo damasco y auténtico mobiliario del siglo XVII.

Mientras Armando Pou emplazaba y disponía su cámara, Fernando Roldán el incansable ayudante de dirección, realizaba y transmitía órdenes, colocaba muebles, fijaba la posición de los cuadros... Pero ¿cómo era posible aquel prodigio?.

(...)

Ya no son aquellas paredes, no más gruesas que el canto de una moneda, ni las puertas simuladas, ni los tapices pintados, ni las tallas hechas por sombras; hoy el decorado tiene la robustez y la solidez de una construcción, la legitimidad artística de la época que representa.<sup>253</sup>'

Con la llegada del cine sonoro deben modificarse desde los estudios hasta algunos de los materiales de construcción para que absorban el sonido evitando efectos indeseados. Con las pesadas cámaras que se introducen se hace más cómodo trabajar en los interiores de los estudios. La llegada del sonoro, supone el asentamiento del *Sistema de estudios* en EE.UU. bajo cuya influencia se llevó a cabo buena parte de los rodajes durante el parón de tres años que se produjo en el país. En 1935 había siete estudios en Madrid<sup>254</sup> y tres en Barcelona<sup>255</sup> con plantillas fijas que se iban adaptando a las necesidades de cada una de las producciones que se llevaban a cabo en los mismos; en el caso de las decoraciones solían ser varios operarios y un jefe de constructores, que en algunos casos era también el encargado de diseñar el decorado. Los estudios se equiparon con talleres de construcción

252. Obra escrita por Galdós, dirigida por Buchs y editada por Linares.

253. Sabino A. Micón, «Las galerías abiertas», *El imparcial*, 19 de septiembre de 1925, 7.

254. Aranjuez, Ballesteros Tona Films, CEA., Chamartin, Cinearte, Index Films y Roptence

255. Lepanto, Orpheo Films y Trilla-La Riva



de decorados y a los carpinteros se les unieron empapeladores, pintores y escayolistas. El diseño de los decorados aumentó considerablemente su complejidad, por lo que se integraron diferentes figuras; por ejemplo, en el rodaje de *El bailarín y el trabajador* figura Redondela como escenógrafo, Feduchi como arquitecto y Santamaría como decorador, además Torres ha realizado los bocetos<sup>256</sup>.

Una vez construidos los espacios se decoraban recurriendo con frecuencia a casas de alquiler de elementos de decoración y mobiliario que se habían creado para cubrir esta necesidad en el teatro. Estas empresas estaban adscritas a la *Asociación de Dependencias de Teatro* lo que les comprometía a “emplear para el trabajo de su casa, teatro o cualquier otro espectáculo, el personal profesional que ellos designen pertenecientes siempre a esta *Asociación de Dependencias de Teatro*<sup>257</sup>”. Los decoradores, por su parte, se organizaron en la *Unión de Obreros Escenógrafos*, adherida a la FEIEP y UGT<sup>258</sup> y, como en el resto de las asociaciones obreras, tenían el compromiso de contratar a los trabajadores afiliados a sus organizaciones. Cuando era necesario personal se le solicitaba a la organización que contaba con un archivo de personal previamente seleccionado<sup>259</sup>; era también necesario pedir autorización para trabajar en horarios fuera de lo habitual como domingos<sup>260</sup>, y demás cuestiones laborales.

Aunque no podemos considerar que sea un dato definitivo, para *Aurora de la Esperanza* (1936)<sup>261</sup>, producida por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP) de la CNT, se contó con 6 personas dentro de la denominada *Sección de arquitectos-decoradores y dibujo*,

256. F. Hernández-Girbal, «Viendo rodar “El bailarín y el trabajador”», Cinegramas 15 de marzo de 1936, 3.

257. La casa Vázquez Hermanos firmó dicho contrato el 20 de agosto de 1928, y la casa Mengibar el 9 de septiembre de 1929. CDMH. P.S. Madrid, Caja 1001.

258. Carta de la Comisión ejecutiva de la Unión general de trabajadores (UGT) a la Sociedad de obreros Escenógrafos, comunicando el ingreso en dicho Sindicato, fechada a 5 de enero de 1933. CDMH, P.S. Madrid, Caja 706.

259. Carta de Sigfrido Burman a la Unión de obreros escenógrafos solicitando a José María del Hoyo como aprendiz de primer año. (fechada a 13 de octubre de 1933). CDMH, P.S. Madrid, Caja 1001.

260. Carta de J. Olalla y S. Rey Escenografía dirigida a la Junta directiva de la Unión de obreros escenógrafos, solicitando una autorización para que el obrero, Mariano Olalla trabaje media jornada en domingo (fechada a 13 de enero de 1933). CDMH. P.S. Madrid 956

261. CDMH, P.S. Barcelona, Caja 506.

formada por el arquitecto Antonio Burgos (175 pts), el dibujante Fernando Calvo Balaguer (125 pts), los delineantes Juan Alberto y Juan Marcel (75 pts cada uno), el decorador Lorenzo Burgos (150 pts) y el ayudante de decoración Ramón Matheu (125 pts); la nómina queda reducida a 4 personas en las semanas siguientes, sin embargo desconocemos si esta reducción de plantilla se vio motivada por la propia guerra o por necesidades de producción. Frente a esto, en los estudios americanos aparecen entre 50 y 80 personas contratadas, estructuradas de una manera rígida, con la supervisión de un director de arte<sup>262</sup> como jefe del departamento, encargado de todas las producciones del estudio, luego cada producción, cada película, contaba con un responsable que sólo en ocasiones especiales tenía un ayudante. Cada encargado tenía asignado un dibujante para plasmar sus ideas de manera detallada. En España la figura del dibujante también estaba incluida en el equipo, dedicado a hacer los proyectos de decorados, letreros, etc.<sup>263</sup>. En una carta fechada el 27 de febrero de 1937 dirigida al Sindicato Único de Profesionales de la Enseñanza y firmada por Rodolfo Aznar, del Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUIEP), en calidad de director de la película y por el secretario del Comité, se solicitaba como dibujante a Eduardo Carbona para la película *Castilla Libertaria*. En el rodaje del largometraje *Raza*<sup>264</sup>, sólo figura el puesto del *regisseur* en la persona de Eduardo de la Fuente (175 pts/s), mientras que en el proyecto del presupuesto figura el gasto de material, decoradores, nóminas y material alquilado valorado en su conjunto en 200.000 pts, el vestuario y el atrezzo valorado en 125.000 pts, y el estudio en 309.000 pts, mientras que el concepto de director artístico no está valorado. En este proyecto se incluye el término de *atrezzo* y queda patente la poca importancia otorgada al departamento al no mantener en la nómina a ninguna de las personas implicadas en el mismo, exceptuando a las incluidas en la plantilla del propio estudio.

---

262. Término que no aplicaría a nuestros decoradores hasta los años sesenta después de una reunión de técnicos en la que opta por esta denominación. Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*. 12.

263. CDMH, P.S. Madrid 1590.

264. CDMH Presidencia Caja 77

## SONIDO

La incorporación del registro de sonido sincronizado con la imagen se produjo en los primeros años de la década de los treinta. Para poderlo llevar a cabo hubo que construir estudios adecuados a las nuevas necesidades y dotarlos de nuevo equipamiento. Como personal, según se desprende de las noticias aparecidas en la prensa, se incorpora un ingeniero de sonido que se encarga del conjunto de las necesidades de rodaje. Los ingenieros de sonido se situaron en cabinas para trabajar (Ilustración 26), colocaban los micrófonos suspendidos en un trípode en el espacio de rodaje y tras realizar una prueba hacían los ajustes oportunos antes de grabarlo<sup>265</sup> como se recoge en las Ilustraciones 27 y 28.

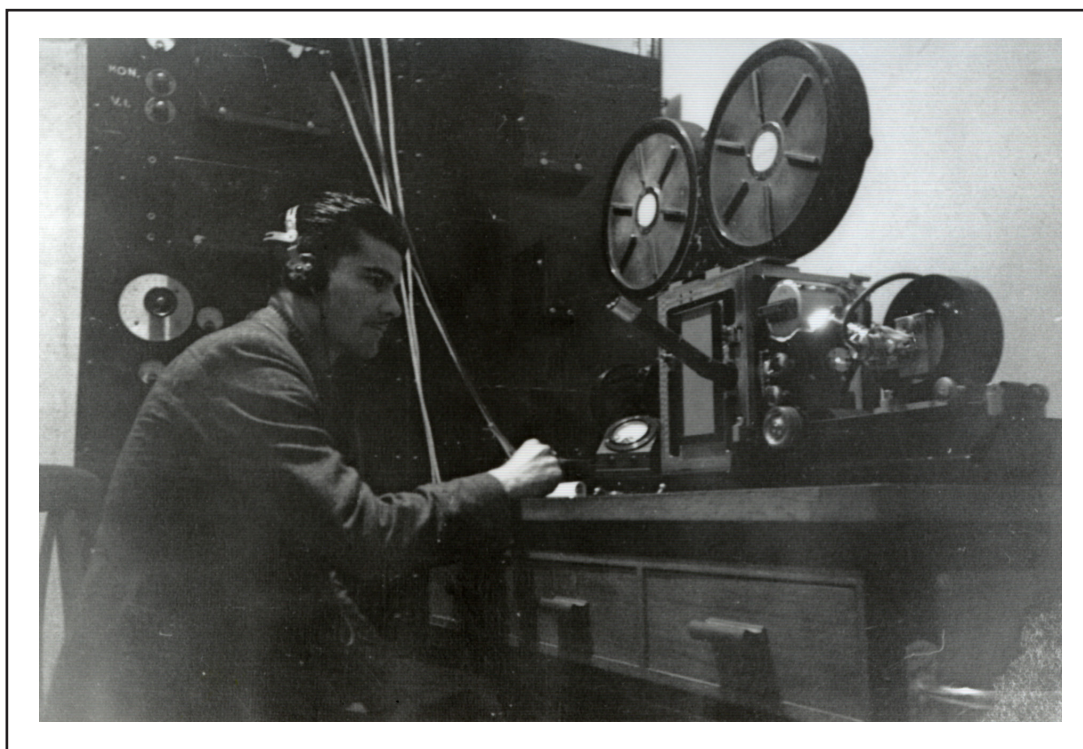


ILUSTRACIÓN 26.- INGENIERO DE SONIDO EN SU CABINA.

Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.

Los primeros técnicos de sonido procedían de tres oficios: operadores o ingenieros de radio, técnicos procedentes de la grabación fonográfica e ingenieros procedentes de las compañías eléctricas, telefónicas o de las escuelas<sup>266</sup>. De la radio, cuyas primeras

265. F. Hernández-Girbal, «Viendo rodar “El bailarín y el trabajador”», Cinegramas 15 de marzo de 1936, 3.

266. Janet Staiger, *El modo de producción en Hollywood*, 137.



ILUSTRACIÓN 27.- TÉCNICO DE SONIDO AJUSTANDO EL MICRÓFONO.

Fuente: Estampa 18 de agosto de 1934, 15.

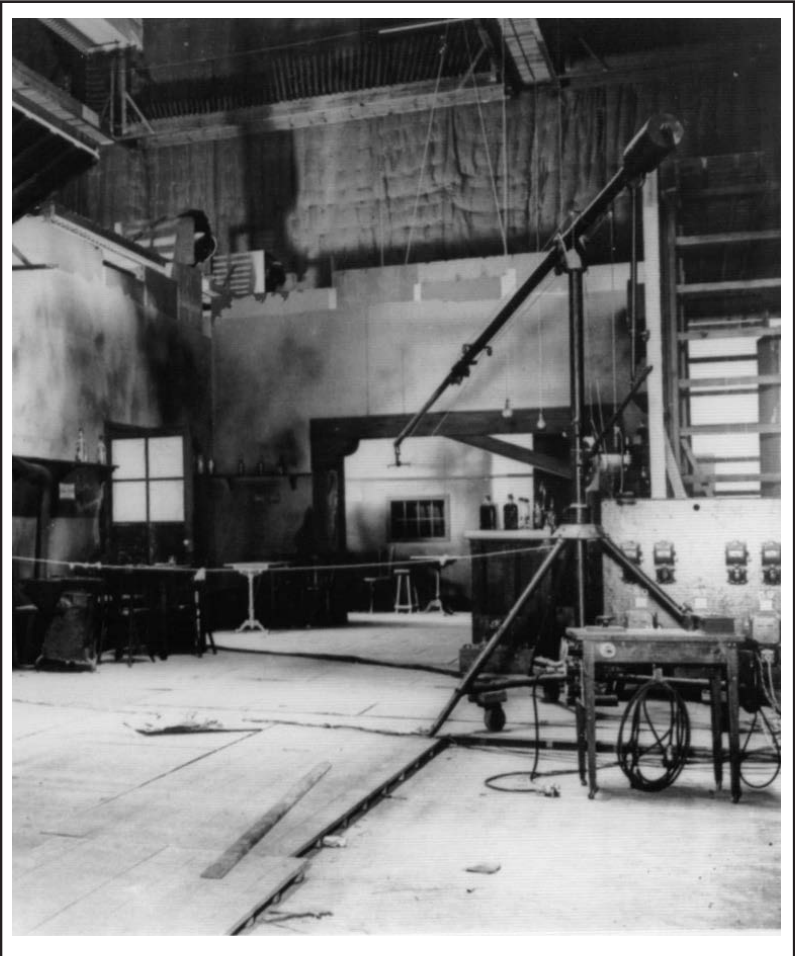


ILUSTRACIÓN 28.- TRÍPODE PARA LA COLOCACIÓN DE LOS MICRÓFONOS DURANTE EL RODAJE.

Fuente: Fototeca de la filmoteca española.

emisoras comerciales surgen en 1924, procederán Josep María Guillén García<sup>267</sup> que equipará los estudios Orphea, y Ricardo María de Urgoiti<sup>268</sup> que con la marca Filmófono (1929), sonorizará películas con discos, y extenderá su labor a la producción, distribución y equipamiento de salas de exhibición. De los ingenieros podemos nombrar a Federico Gomis, a la postre director técnico e ingeniero de sonido de los Estudios Ballesteros<sup>269</sup> que además tenía como director musical a Ricardo Fandiño. ECESA contaba con Miguel López Cabrera, Alfonso Carvajal y Dictinio Cacharrón y como director musical al maestro Pedro Braña. Al principio no fue posible mezclar las pistas de sonido lo que prácticamente imposibilitaba,

267. Había instalado la primera emisora de radio de la península, EAJ-1, Radio Barcelona, inaugurada el 14 de noviembre de 1924. Responsable técnico de todas las producciones francesas de la firma Orphea y, una vez establecido en Barcelona, ingeniero jefe de los estudios.

268. Director ingeniero de Madrid Unión Radio, SA, inaugurada en diciembre de 1924

269. Instalación de un aparato de registro sonoro Noiseless, equipo de montaje Maurice C.T.M., material tomavistas Debrie y sistemas de iluminación Gruber.





ILUSTRACIÓN 29.- ORQUESTA DE MÚSICA EN EL ESTUDIO DE RODAJE ENTRE RESTOS DE DECORADOS.

Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.

a nivel técnico, tener tanto el diálogo como la música ocurriendo simultáneamente (a menos que se reprodujera la música durante la grabación lo que complicaba el montaje del sonido como parece que ocurre en la Ilustración 29); superada esta dificultad aparecerán nuevos técnicos encargados de la sonorización, sincronización y mezcla final de sonido, que normalmente trabajarán en los estudios algunos de los cuales se especializarán en estas tareas.

En 1931 aparecieron los primeros estudios que admitían la posibilidad de rodajes con sonido y la mayoría de ellos se equiparon, además, con camiones en los que tenían un equipo instalado para realizar rodajes en exteriores (Ilustración 30). Según Heinink<sup>270</sup> el primer estudio estable, en este sentido del que se tiene noticia es el de Trilla—La Riva<sup>271</sup> (TRECE), que al parecer, ya en septiembre de 1931, estaba realizando pruebas con el Rivatón y en

270. Juan E. Heinink, «Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular» en Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., 133-144 (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998).

271. Estudio de Abelardo Trilla y Adolfo de la Riva



ILUSTRACIÓN 30.- MIGUEL PEREIRA Y ENRIQUE RODIÑO CON EL PERIODISTA MARIO ARNOLD ANTE EL CAMIÓN PARA RODAJES DE EXTERIORES DE CEA.

Fuente: *Cinegramas*, 14 de octubre de 1934, 15.

verano del siguiente ofrecería la primera película de cortometraje (*El abogado tartamudo*, 1932). A TRECE, que irá despegando poco a poco gracias a las labores de doblaje, le seguirá el estudio Orphea Film, con tecnología importada de Francia por Lemoine y un ingeniero de sonido francés, René Renault.

En 1933 se pusieron en marcha, en Madrid, los Estudios Linnartz (transformados en Iberofilm y finalmente Cinearte), Index Film, CEA y ECESA<sup>272</sup>, aunque estos dos últimos no

272. “Los aparatos de iluminación pasaban de ciento cincuenta entre diabras, soles, plafoniers, etc, suministrados por la casa Philips. La potencia total empleable era de cuatro mil amperios. Las cámaras de rodaje eran dos Super-Parvo, de la casa Debrie, una Eclair Le Silensieux y una modelo Parvo para secuencias mudas. El estudio también constaba de un aparato de registro de sonido marca Philips, de sistema de altura (sic) variable (...) El laboratorio contaba con maquinaria de la casa Debrie y en el mismo edificio estaba instalada una sala de proyección (...) La sala de sincronización estaba dotada con aparatos de sonido Philips y Eclair. También pertenecía a esa marca el equipo móvil sonoro, tanto la cámara como el registro de sonido, que incorporaba dos micrófonos. El camión especial para la filmación sonora de exteriores era de la casa Ford.”. Daniel Sánchez Salas: «A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia de ECESA/Estudios



comenzaron su producción hasta un año después, y en Barcelona se abrirán tres estudios más dedicados al doblaje a los que nos referiremos al tratar la distribución: Estudio Sonoro Abadal, Ruta, y la Metro. 1934, fue el año de inauguración de los Estudios Ballesteros y 1935, el de Roptence que tratará de atraer las producciones de mayor envergadura.

El equipo de sonido también formaba parte de la nómina del estudio, con un ingeniero o técnico de sonido y varios ayudantes encargados de llevar a cabo la colocación de micrófonos y el movimiento de la jirafa durante el rodaje. El sueldo mínimo estipulado por la Delegación Provincial de Trabajo de Madrid era de 1.300 pts para el ingeniero, 750 pts para el primer ayudante y 500 para el segundo ayudante. En los estudios TRECE, bajo control de la CNT-AIT, los sueldos son algo más reducidos; en el estudio nº 1, Adolfo de la Riva (no figura cargo) cobra 250 pts, Enrique de la Riva figura como ingeniero de sonido con un sueldo de 200 pts y como ayudantes aparecen Jaime Estela, Pedro Rovira y José Vallverdú con un sueldo de 150 pts semanales cada uno. En el estudio nº 2 el ingeniero de sonido es Rosendo Piquer con un segundo ayudante, y Enrique Llord, con un sueldo de 125 pts<sup>273</sup>.

## LABORATORIO

Una vez concluido el rodaje, se procede en primer lugar al revelado del negativo y su paso a positivo. Sobre el positivo se podía aplicar color o pasarlo directamente a exhibición; de una misma película podía haber simultáneamente en el mercado ambas posibilidades que eran ofrecidas a los exhibidores a diferente coste; durante los primeros años aquí acababa el proceso, pero poco después comienzan a introducirse títulos e intertítulos que deben ser rodados e incorporados a la película mediante un proceso de montaje de negativos; con la aparición de películas de mayor complejidad narrativa, que utilizan diferentes planos para una misma escena, el montaje aumentará también su complejidad. El proceso de unión de los diferentes planos se hacía en moviola y posteriormente se pegaba.

“El Laboratorio, cuya cabeza o jefe es el operador que impresiona el

---

de Aranjuez S.A.)», en García Dueñas, J., y Gorostiza, J.: *Los estudios cinematográficos españoles*. (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001).

273. CDMH, P. S. Barcelona, Caja 1085

film y después realiza o dirige los trabajos de completar o hermosear técnicamente la película, labor más difícil de lo que a simple vista parece<sup>274</sup>”

En el laboratorio además de revelar los negativos y realizar las copias positivas, se llevaban a cabo tintajes, títulos ilustrados, superposiciones, montajes y demás efectos<sup>275</sup>.

“Impresionado todo el negativo del cual se ha de sacar la película, se lleva a los laboratorios de C. A. F., Omnium Cine, Madrid Film, Ardavín, Beringola, Arroyo, Gazapo, España Film, etc., para su revelado y positivado, en el cual se siguen parecidas normas a las usadas en fotografía. De la primera copia positiva, llamada «copión», se corta todo lo que se juzga innecesario y con el resto se procede al «montaje» de la cinta, que consiste en empalmar las escenas unas con otras del modo en que han de aparecer en la pantalla. Montado de este modo el «copión», se hace lo propio con el negativo, a fin de sacar las copias posteriores. Se impresionan en el mismo laboratorio los letreros y se colocan en los sitios correspondientes de la película. Y con esto ya está la producción lista para ser estrenada<sup>276</sup>”.

El responsable primero será el operador de cámara. De hecho, la mayoría de los operadores mantenía una relación directa con los laboratorios, bien como empresarios con sus propias productoras dotadas de laboratorios de revelado y positivado, bien como responsables de otros laboratorios<sup>277</sup>. De hecho, los primeros directores-operadores-exhibidores, incluían este trabajo entre sus quehaceres.

Hasta mediados de los años diez tanto el negativo como el positivo continuaron revelándose por lotes de al menos 60 metros de largo, y según Brian Pritchard, al menos hasta 1927 los laboratorios cinematográficos españoles no admitieron rollos de mayor longitud.

La producción de películas positivas para distribución, había que procesarlas a mano

274. Alfredo Serrano, *La películas españolas*, 25-

275. *Ibíd.*, 26.

276. Rafael Martínez Gandía, «Quiénes hacen y cómo hacen», *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1929, 9.

277. Francisco Llinás, *Directores de fotografía en el cine español*

debido al tintado de muchas de ellas y las tomas individuales de títulos se empalmaban individualmente. Sin embargo, “las técnicas de montaje de negativo y de tiraje de copias en el cine mudo fueron distintas y mucho menos uniformes que las utilizadas después para el sonoro, que debían respetar la sincronización de imagen y sonido y contaron con nuevas y más sensibles emulsiones para blanco y negro<sup>278</sup>”.

Los integrantes del departamento de laboratorio quedaron regulados junto con los sectores de la distribución y la exhibición; la relación de puestos y el sueldo mínimo estipulado están recogidos en la Tabla 2.

## **MONTAJE**

Desde casi los comienzos del cine, la continuidad en la que las películas eran proyectadas no es la misma que la continuidad en la que habían sido rodadas. Esto se debe principalmente a las necesidades de construir una historia por un lado, y de reducir los costes del rodaje por otro. En lugar de rodar la historia con continuidad, se optimizan los recursos y por ejemplo se ruedan todas las acciones que tienen lugar en un mismo escenario seguidas aunque en la proyección estén distantes. El proceso de edición supone la obtención de la copia positiva de la película que se va a exhibir, para lo cual del material rodado se selecciona y se construye la historia uniendo diferentes los diferentes fragmentos.

“Las películas que se preparan, lo mismo positivas y negativas, no tienen más de 50 m de longitud. Sin embargo las cintas que desfilan ante los aparatos cinematográficos son mucho mayores pues las hay de centenares de metros. Estas cintas se obtienen soldando por sus extremos, una a continuación de otras, varias cintas cuyos negativos se han tomado sucesivamente y a veces en circunstancias muy diferentes. La soldadura se

---

278. DEL AMO, Alfonso: Tiempos de cambio. Restauración de la primera película sonora española. En Archivos de la Filmoteca, nº 22, Febrero 1996. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

| PUESTO LABORAL                                                                                                                                                                                                          | SALARIO |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| RESPONSABLE TÉCNICO                                                                                                                                                                                                     | 1300    |
| MARCADORES DE EXPOSICIÓN DE IMAGEN Y SONIDO                                                                                                                                                                             | 900     |
| ENCARGADO DE REVELADO                                                                                                                                                                                                   |         |
| de negativo                                                                                                                                                                                                             | 800     |
| de positivo                                                                                                                                                                                                             | 750     |
| OFICIAL DE REVELADO                                                                                                                                                                                                     |         |
| del negativo                                                                                                                                                                                                            | 650     |
| del positivo                                                                                                                                                                                                            | 600     |
| AYUDANTE DE REVELADO                                                                                                                                                                                                    |         |
| del positivo                                                                                                                                                                                                            | 500     |
| del negativo                                                                                                                                                                                                            | 450     |
| OFICIAL DE ESTAMPACIÓN                                                                                                                                                                                                  | 550     |
| ENCARGADO DEL TALLER Y ARCHIVO                                                                                                                                                                                          | 650     |
| OFICIAL DE REPRODUCCIÓN DE TÍTULOS Y DIBUJOS                                                                                                                                                                            | 550     |
| OFICIAL ESPECIALIZADO DE IMPRENTA                                                                                                                                                                                       | 650     |
| OFICIAL ELECTRICISTA MECÁNICO<br>( especializado en proyección)                                                                                                                                                         | 650     |
| DEPARTAMENTO DE PRODUCTOS QUÍMICOS                                                                                                                                                                                      | 500     |
| Ayudante en general                                                                                                                                                                                                     |         |
| de primera                                                                                                                                                                                                              | 400     |
| de segunda                                                                                                                                                                                                              | 350     |
| APRENDIZ EN GENERAL                                                                                                                                                                                                     | 200     |
| LIMPIEZA ESPECIALIZADA EN LABORATORIOS                                                                                                                                                                                  | 250     |
| CONSERJES                                                                                                                                                                                                               | 400     |
| <p>TABLA 2: RELACIÓN DE PUESTOS LABORALES Y SUELDOS MÍNIMOS DE LABORATORIO CINEMATOGRAFICO.<br/>Fuente: Relación puesto sueldo en pesetas. Sueldos mínimos de las Casas distribuidoras y alquiladoras de películas.</p> |         |

hace por medio celuloide disuelto en una mezcla de acetona y acetato de amilo. Del mismo modo se sueldan las porciones de cintas que llevan los títulos y los textos explicativos que suelen llevar las películas<sup>279</sup>”.

El trabajo de montaje era realizado generalmente por mujeres cuya función en principio simplemente consistía en intercalar los diferentes rótulos y cuya complejidad como

279. VERA, Vicente: La fotografía y el cinematógrafo. Editorial Calpe. Colección Libros de invenciones e industrias, Madrid 1923.

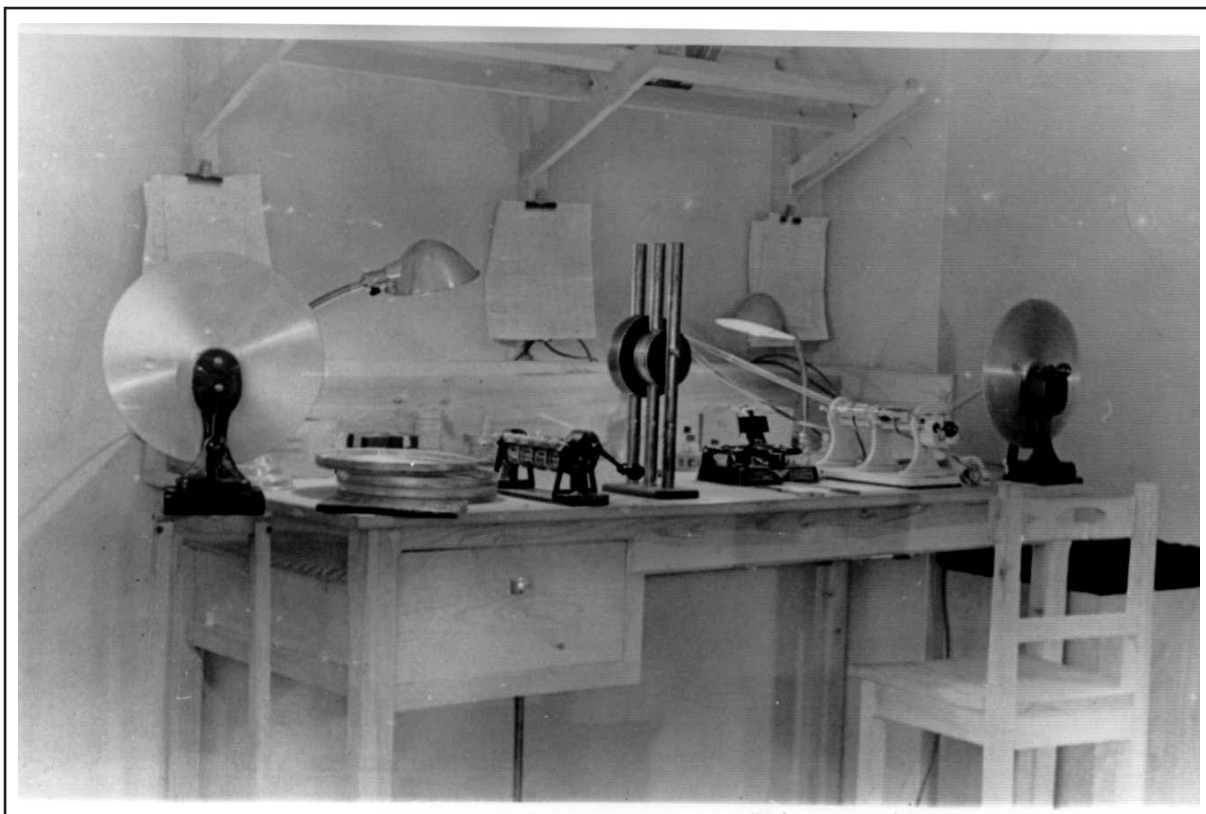
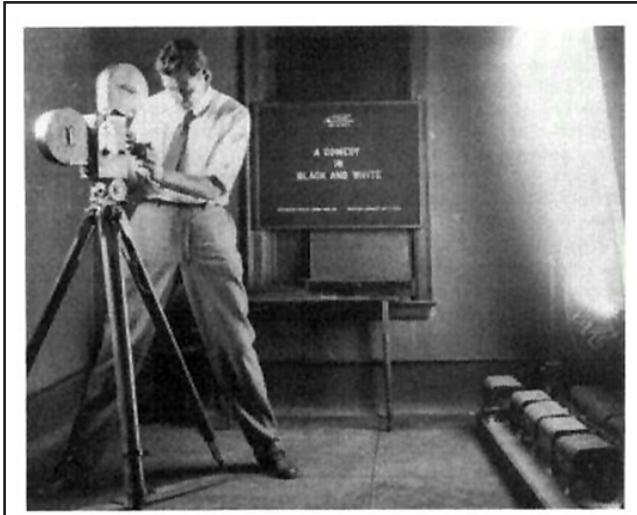


ILUSTRACIÓN 31.- PUESTO DE MONTAJE. FUENTE: FOTOTECA DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

en muchos oficios aumentó notablemente. Con la división en diferentes planos de una misma secuencia, se hizo necesaria la utilización de guiones anotados y revisados durante el rodaje.

Tanto los títulos como los intertítulos debían ser previamente rodados en esta fase del proceso. Los encargados de su redacción recibirán el nombre de titulistas o redactores de rótulos como vimos. El proceso consistía en realizar los títulos en una especie de pizarra en la que además solían incluirse decoraciones de diferente importancia, de cuyo cometido se encargaba el Oficial de reproducción de títulos y dibujos. Cada uno de los títulos debía ser rodado con la cámara y la película seguía el proceso habitual de laboratorio. Una vez revelados, eran cortados y montados en la película, tarea que se realizaba en las salas de montaje. La incorporación de sonido supuso añadir una nueva fase a este proceso, una vez construida la imagen y puesto que el sonido sincronizado precisaba del trabajo algo tedioso de igualar las bandas de sonido e imagen, la duración de la fase de montaje aumentó. Para suavizar el montaje del sonido se introdujeron los llamados triángulos silenciadores “perforados sobre el negativo o pintados en la copia, cerraban y abrían, de forma rápida pero progresiva, el paso a la luz de la lámpara excitadora del equipo de sonido



ILUSTRACIONES 32 (arriba) Y 33 (dcha.)- GRABACIÓN Y ESCRITURA Y DE TÍTULOS E INTERTÍTULOS PARA MONTAR EN LAS PELÍCULAS.

Fuente: Charles Musser, *Before the Nickelodeon*.



del proyector, reduciendo muy efectivamente el impacto sonoro de los empalmes. Los triángulos silenciadores fueron muy utilizados hasta el desarrollo total de los sistemas de confección del negativo de sonido<sup>280</sup>". Este tipo de solución, realizada con tinta china, solía crear problemas en la exhibición ya que en ocasiones saltaba la pintura, la solución debía aportarla el proyccionista.

“Como en el cine mudo, la mayoría de los planos fueron empalmados en la copia, y aunque este montaje final en copia puede explicarse, en muchas partes, por el uso de películas teñidas en varios tonos o por las diferencias de calidad fotográfica (imposibles de procesar en continuidad con las emulsiones y equipos de la época), la causa de la casi total ausencia de empalmes reales en negativo (fotografiados en la copia) debe atribuirse a problemas de las técnicas utilizadas en el rodaje sonoro o en el tiraje de la copia estándar<sup>281</sup>".

Las decisiones finales sobre el teñido o matizado de la película se tomarían durante la posproducción. La investigación en lo referente a la película, fue incesante, desde los positivos denominados seguros<sup>282</sup> a los positivos tintados. Hasta la implantación del Technicolor, la

280. Alfonso del Amo, *Tiempos de cambio*, 63.

281. *Ibíd.*, 59.

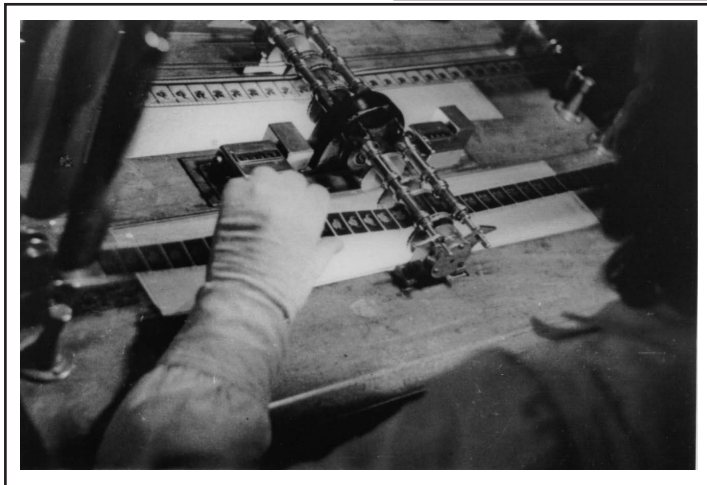
282. Hacia 1909 la compañía Eastman Kodak ofrece una película a la que llama segura, compuesta de



ILUSTRACIÓN 32 (dcha.)- SALA DE MONTAJE

ILUSTRACIÓN 33 (abajo)- MONTADORA TRABAJANDO

Fuente: Fototeca de la Filmoteca Española.



búsqueda de películas en color fue incesante, frente a la evolución en lo referente al coloreado de la película, surgieron la aplicación de diferentes sistemas en la propia cámara y los positivos tintados. Hacia 1920 se comenzó a utilizar películas positivas con la base

coloreada, evitando así el uso de anilinas que no siempre eran aplicadas con la misma intensidad a lo largo de la película debido a su aplicación con pincel. En 1921 Kodak tenía disponible película positiva en lavanda, rojo, verde, azul, rosa, ámbar, amarillo, naranja y ámbar oscuro. Lumière tenía también su propio catálogo de película positiva tintada, y según los trabajos de Alfonso del Amo en la Filmoteca Española, fueron usados en las producciones españolas. Se evitaba así un paso en el proceso de trabajo y el resultado final era más limpio y algo más luminosos.

Hacia 1929, con la irrupción del sonido en el mercado norteamericano, principalmente, este

---

nitrate de celulosa que si bien fue la adoptada por la Patents Company (por oposición a los independientes que no podían usarla y a las importaciones extranjeras). Sin embargo, la base de esta película contenía una serie de productos de rápida evaporación que provocaban en la película continuas rupturas. Hasta bastantes años más tarde no se encontraría una película segura con las cualidades necesarias para su proyección. La introducción de esta película fue un fracaso.

tipo de positivo tuvo que dejar de usarse para el sonido óptico, debido a que el tintado de la base absorbía parte de la luz necesaria para una correcta reproducción.

El teñido fue, con mucho, el sistema más difundido con dos variantes: en la primera las copias obtenidas tras el revelado, eran sumergidas en anilinas del color deseado; en la segunda, extendida durante los años veinte, se utilizaban películas de copia previamente teñidas por el fabricante que ofrecían mayor transparencia y homogeneidad de color. Durante los años 1907 a 1913 las convenciones de tinter se estabilizan hasta el punto que la mayoría de las películas están tintadas de alguna manera, en 1907 el uso de tinte azul para los exteriores azules rodados a plena luz del día era una norma, del mismo modo que tinter de rojo los interiores en los que aparece el fuego. En 1913 otros estándares de color eran el naranja o ámbar cuando había luz procedente de velas, el verde se usaba algunas veces para escenas extrañas y rosa para amaneceres, pero los exteriores con luz día y los interiores normalmente carecían de tinte. El tintado o teñido también se utilizaron para mostrar los diferentes espacios en el montaje de acciones paralelas.

El uso de virados consistente en alterar las sales de plata de la película por medio de tratamientos químicos para variar el color de la película: en las zonas transparentes la película aparecerá transparente y sin colorear a diferencia del anterior sistema. Se usaba con menor frecuencia debido a su alto coste.

La introducción en nuestro país del color fue muy tardía. Aunque según parece algunas películas españolas como *La verbena de la Paloma*, de 1935, tuvieron escenas en color que eran procesadas en el extranjero, la primera película española rodada íntegramente en color fue *Garbancito de la Mancha* largometraje de dibujos animados, filmado en 1946 en *Dufaycolor*, que fue procesado y copiado en Inglaterra. Se tardó dos años más en poder elaborar una película en color en España, fue *En un rincón de España* producida, en 1948, en *Cinefotocolor*. Lo que sí era una práctica habitual era la aplicación de colores, e incluso, como ha podido demostrarse con la recuperación de *El misterio de la Puerta del Sol*, primer largometraje rodado con sonido en España, la introducción del coloreado en las copias se extendió sobre los inicios del cine sonoro.

## LA EXHIBICIÓN DE PELÍCULAS

“En España la actividad cinematográfica más importante a lo largo de su historia no ha sido producir sino proyectar películas”

La exhibición cinematográfica comenzó como un negocio fundamentalmente itinerante en el que el exhibidor iba de localidad en localidad mostrando su espectáculo, sirviéndose para ello de múltiples y variados espacios como cafés, barracas, teatros y salones. La itinerancia y el carácter esporádico de las exhibiciones fue dejando paso a salas específicas destinadas a la contemplación de películas, si bien en muchos casos compartiendo el espacio con otros espectáculos, principalmente el teatro en sus diversas facetas. En cualquier caso, los exhibidores ambulantes no desaparecieron.

La importancia adquirida por el sector provocó que fuera el más regulado de la industria cinematográfica, principalmente en lo que respecta a la seguridad e higiene de los propios locales. Las diferentes disposiciones exigieron fuertes inversiones a los empresarios, que fueron ampliando el número de instalaciones fijas y su calidad. Paralelamente a esta preocupación, el interés recayó en el contenido de las cintas cinematográficas que, basado

---

1. Emeterio Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001), 58.

principalmente en cuestiones de índole moral, se vio afectado por diferentes disposiciones de censura desde 1912. Sin embargo, además de las salas y del contenido de las cintas, el interés se centró en la propia proyección y en los peligros y accidentes que podía acarrear el material. La profesión de proyccionista de cinematógrafo fue regulada tanto en las condiciones en las que debía ejercer el trabajo como en las aptitudes que el profesional debía tener con el objetivo era evitar los continuos incendios que se producían, y al mismo tiempo asegurar un mínimo de calidad en la proyección. Surgió así el primero de los oficios cualificados del cine en este sector, el operador de cinematógrafo o proyccionista.

La incorporación de sonido en las películas generó la modificación de todos los equipos y puso fin al sonido y la música generados en la propia sala, lo cual provocó la pérdida masiva de empleos relacionados con esta faceta, y requirió la reconversión de los proyccionistas.

## **EL EMPRESARIO**

Los empresarios cinematográficos, denominados alquiladores o cinematografistas, tomaron la iniciativa de rodajes durante más de una década. Exhibían sus películas junto con aquellas que adquirían en propiedad en sus salas. Esta fórmula de trabajo se fue modificando durante la primera década del siglo; por un lado abandonaron, salvo excepciones, la producción de películas y se pasó a adquirir las películas en régimen de alquiler. La necesidad de presentar novedades y exclusivas permaneció para lo cual, principalmente, se establecieron contratos con distribuidores y, ocasionalmente, se mantuvo conexiones con la producción. Este paso de la venta al alquiler no fue inmediata. En 1910 algunas empresas representantes y distribuidoras no alquilaban las películas o simultaneaban ambas formas comerciales, la venta y el alquiler, tal y como se refleja en la Ilustración 1, en la cual la Sociedad italiana “Cines” sólo comercializa sus productos mediante la venta de las cintas.

Por otro lado, los empresarios de salas de espectáculos mantuvieron igualmente la proyección de películas de largometraje combinado con números de variedades, por ejemplo en 1912 en Barcelona, en el teatro Arnau se anuncia “se exhiben vistosas películas





ILUSTRACIÓN 1.- ARRIBA EL ANUNCIO DE LA SOCIEDAD CINES EN EL QUE AVISAN QUE NO ALQUILAN SU PRODUCCIÓN, ABAJO OFRECEN PELÍCULAS DE OCASIÓN

Fuente: Arte y cinematografía, 10 de octubre de 1910.



cintas en un mismo pase. Unos meses después, este salón exhibe *El príncipe loco*, largometraje de una hora de duración junto con el Cronofono “que estrenará esta noche nuevo repertorio<sup>4</sup>”, confirmando la permanencia de espectáculos mixtos.

2. *Eco artístico*, 5 de junio de 1912, 4.

3. *El País*, 1 de marzo de 1912, 3.

4. *El Heraldo de Madrid*, 11 de junio de 1912, 5.

de largometraje y actúan los artistas siguientes<sup>2</sup>”, con lo que se anunciaban bailes, cantantes y liliputienses. El periódico *El País* de 1 de marzo de 1912, anunciaba en el salón Regio la exhibición de “*La Bohème* preciosa película de largo metraje, en dos partes, que será amenizada con la música de la gran ópera y cantada por una artista ilustre sin ser vista por el público. También se proyectará la Revista Pathé, y por última vez, a petición de mucho público la muy interesante de *La botadura del acorazado España*”<sup>3</sup>

Es decir, confirmaba la utilización de cantantes escondidos de la vista del público que aumentaban la sensación de realismo del cinematógrafo y, pese a haber pasado a proyectarse cintas de largo metraje, se mantiene la dinámica de exhibir diferentes

Cada sala proporcionaba un oferta diferente: por ejemplo la cartelera en 1913, aparecía combinación de cine y teatro con diferentes modalidades . El Cervantes ofrecía: “A las seis y media. *Trampa y cartón*, dos actos y varias películas. A las nueve y tres cuartos, *Fortunato* (tres cuadros). A las once *Trampa y cartón* (dos actos)”<sup>5</sup>, de la misma manera el Novedades o el Coliseo Imperial ofrece títulos diferentes en las diferentes secciones. Otras salas ofrecían sesión continua de cinematógrafo como el Martín, y en otras la sesión continua sólo funcionaba los días de diario y se cambiaba el programa los fines de semana (el Cine Hispano-Francais, el Chantecler o el salón Doré). La alternancia entre cine y teatro se mantuvo favorecida por la división en temporadas cinematográficas que provocaba que durante ciertos meses no se exhibiera cine, al tiempo que cuando se exhibía se realizaban los denominados fin de fiesta que suponían un número de variedades teatrales. La situación de dominio progresivo del cine quedó patente en las protestas de los trabajadores teatrales como se reflejó en diferentes congresos de las agrupaciones laborales; así en el III Congreso de la Federación Nacional de Dependencias de Servicio Escénico, celebrado en 1925, en la séptima sesión se aprueba una proposición por la cual “el Comité estudiará la manera de garantizar cierto número de funciones anuales al personal de escena en aquellos teatros en los que se alterna el “cine” con la actuación de compañías en una proporción exagerada y en perjuicio del personal escénico”<sup>6</sup>, y en el II Congreso de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, la Sociedad de Artistas de variedades solicitó la implantación del fin de fiesta obligatorio<sup>7</sup>. Además de conflictividad entre espectáculos, lo originó entre oficios, principalmente entre electricistas y operadores. Como ejemplo de esta afirmación puede servir una carta de la Sección de Operadores de Santander<sup>8</sup> dirigida al Comité de la Federación de la Industria fechada el 19 de octubre de 1932. En esta carta

---

5. *El País*, 29 de enero de 1913, 4.

6. Actas del III Congreso nacional de la Federación nacional de dependencias del servicio escénico. Sesiones celebradas en Valladolid en los días 20 al 25 de julio de 1925. Centro documental de la Memoria histórica (CDMH) P.S. Madrid C. 954.

7. *Dictamen de la ponencia I del II Congreso de la Federación española de la industria de espectáculos públicos.*— Proposiciones que las secciones someten a la deliberación del congreso— 3 de julio de 1934. CDMH. P.S. Madrid C. 1001.

8. Carta de la Sección de operadores de Santander dirigida al Comité de la Federación de la industria (19 de octubre de 1932) CDMH PS MADRID C. 702.



se plantea un problema con la sección de tramoyistas, a la cual pertenecen los electricistas surgido a raíz de una junta general, en la cual quedó aprobado que los operadores no podían ejercer de electricistas. El problema viene planteado porque en la práctica los operadores ejercen de electricistas, es decir, trabajan como operadores mientras la sala funciona como sala de cine y pasan a ser electricistas de escenario cuando se programa teatro. El conflicto quedó zanjado en las bases de trabajo de operadores de cinematógrafo de 1933, donde se especificó que “cuando en un local se cambiase el espectáculo cinematográfico por el teatral, el personal de cabina podrá ocupar las plazas de electricistas si se hallase incluido en el Censo correspondiente”<sup>9</sup>.

Además, se mantuvieron o recuperaron diferentes fórmulas comerciales utilizadas por los empresarios teatrales, de las que hemos hablado previamente: el precio —“precios inverosímiles” en el Salón Doré—, las ofertas y los regalos relacionados con los niños —el Benavente ofrece los “jueves y domingos matinales infantiles con regalos de juguetes” y el Cine-Dora los “jueves por la tarde secciones especiales para los niños a cinco céntimos”—, los días de moda —el salón Martín lo celebraba los jueves, el Salón Madrid lo destina a la buena sociedad madrileña, el Cine Hispano-Français lunes y viernes con cambio completo del programa, Trianon-Palace también destina su programa a la buena sociedad mientras el Salón Regio ofrecía funciones populares—. En esta línea, todavía en 1918, el periódico ABC anunciaba sesiones de abono aristocrático que “se trata de una estrategia comercial consistente en dedicar unos días y horarios determinados para exhibir los estrenos de las películas más cuidadas ante los clientes acomodados, a cambio de cobrarles un precio superior. En esas sesiones especiales se daba cita lo más granado de la sociedad madrileña, cuyos miembros abonados, a modo de reclamo, figuraban con nombres y apellidos en el texto anunciador de la programación”<sup>10</sup>. Finalmente, también se recurrió a los estrenos — el Benavente “todos los días”, el Petit Palais “variado repertorio y estreno de películas— y a las propias instalaciones de los locales, muchos de los cuales se remodelan decoraciones

9. *Bases de trabajo del personal de cabina de cinematógrafo*, aprobadas en sesiones del 16 y 23 de junio, 7, 14 y 28 de julio y 4, 19 y 26 de agosto de 1933. Gaceta de Madrid nº 301, 28 de octubre de 1933.

10. J.A. Pérez Bowie, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España. 1896-1936*. Salamanca, Librería Cervantes, 1996, 96-97. Citado por Antonia Del Rey Reguillo, *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado* (E-Excellence. Biblioteca virtual).

cuidadas o comodidades como la calefacción.

Durante la década de los veinte todavía se seguían ofreciendo espectáculos combinados, por ejemplo, con motivo de la exhibición de la película *La medalla del torero* de la productora Film Española, se comenta “En un momento en que la película se interrumpe, como si se rompiera, cuando está admirando a Custodia Romero en sus bailes del café flamenco, se da luz a los focos, se descorre la pantalla y sobre el tablado del cine aparece en persona la propia Venus de bronce, y baila con arte singular<sup>11</sup>”.

Manteniendo costumbres y dinámicas previas, la década de los diez inició una nueva época caracterizada por los cambios en las fórmulas comerciales entre los distribuidores de películas y los exhibidores, la introducción de los largometrajes, especialmente los de ficción, y la creación de salas estables. Por si estos cambios no fuesen suficientes, una vez que comenzó a extenderse la oferta, las cintas escandalizaron a diferentes grupos sociales por el contenido de lo exhibido que consideraban demasiado realista u obsceno.

“Dichos espectáculos deberían ser, como lo fueron en sus comienzos, un elemento de cultura y honesto recreo donde se representan los cuadros reales de la naturaleza, las maravillas geográficas, las grandes empresas científicas o industriales, la vida normal y sana, los centros benéficos y educativos y cuantas escenas de carácter histórico y moralizador puedan estimular la práctica del bien, ensalzando el amor a la Patria y a la familia, el heroísmo y el sacrificio por la humanidad, en vez de dar apariencias de realidad a visiones fantásticas, trágicas, terroríficas y perturbadoras<sup>12</sup>”.

La presión social en este sentido se unió a la inseguridad provocada por los incendios en las salas de exhibición y provocó la promulgación de diferentes normativas por parte de los legisladores. Según Diez Puertas, el senador conservador Sanz y Escartín, en una interpelación el 24 de mayo de 1911, en nombre de la Liga Antipornográfica tachaba al cine de inmoral “por el vocabulario que emplean algunos explicadores y por la mayoría de sus imágenes<sup>13</sup>”. En la contestación, el propio presidente del gobierno acusó a los

---

11. Estreno de una película. “La medalla del torero”, *La época*, 3 de febrero de 1925, 2.

12. Real Orden 27 de noviembre de 1912. Gaceta de Madrid de 28 de noviembre de 1912. Ministerio de la Gobernación. (Barroso, señor gobernador civil, presidente de la Junta provincial de protección a la infancia y represión de la mendicidad).

13. Emeterio Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*

conservadores de regentar locales multados por inmorales y ser consumidores habituales de pornografía, “y si los niños ven películas impropias es porque sus padres los llevan a verlas. La laxitud de la vida familiar es la causante de que no tenga eficacia la enseñanza” afirmó. Otros de los grupos que pretendieron que se ejerciese un control mayor sobre las películas exhibidas, fueron el Consejo superior de protección a la infancia y represión de la mendicidad y diversas corporaciones como la Sociedad española de higiene o la Sociedad pediátrica española. En el preámbulo del citado Real Decreto, se argumentaba:

“El extraordinario desarrollo que ha adquirido la exhibición de películas cinematográficas en los numerosos espectáculos públicos del mundo entero, ha dado lugar a que los hombres de ciencias, educadores e higienistas, comprueben el notable influjo que dichos cuadros suelen ejercer en el público, y especialmente en la juventud sugestionable y predispuesta a imitar los actos delictuosos [sic] o inmorales que la codicia de ciertos fabricantes reproducen por medio de la fotografía, contribuyendo inconscientemente sin duda a originar graves daños de índole privada y social.

En diversas naciones europeas, invocando estos motivos, se han adoptado medidas de vigilante censura y severa represión, pues se comprobó en muchos casos que actos criminosos ejecutados por niños o adolescentes les habían sido sugeridos por el espectáculo de escenas policíacas y terroríficas, las cuales siempre producen perturbaciones psíquicas, considerando además indispensable reprimir toda tendencia inmoral o perniciosa debida a los cuadros que se exhiben ordinariamente de modo preferente, así como fomentar la influencia educadora o instructiva que puede ejercer el cinematógrafo en las muchedumbres<sup>14</sup>”.

---

(Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001), 220.

14. Real Orden 27 de noviembre de 1912. Gaceta de Madrid de 28 de noviembre de 1912. Ministerio de la Gobernación. (Barroso, señor gobernador civil, presidente de la Junta provincial de protección a la infancia y represión de la mendicidad).

Como resultado de tales argumentos se tomaron dos medidas, los controles de acceso a las salas y el control del contenido de las cintas tanto por cuestiones morales como ideológicas. En primer lugar, se prohibió la entrada a menores de diez años que fuesen sin la compañía de un adulto a las representaciones nocturnas en locales cerrados, bajo multas a los padres o tutores de entre 50 y 250 pesetas. El motivo expresado en el decreto fue que en las salas "se congrega numeroso público en la oscuridad respirando un aire viciado, y lo que es más lamentable, viendo a diario el vil reflejo de lo impúdico, de lo pasional o de lo criminoso, cuyo espectáculo puede ejercer de por vida, en la delicada organización infantil, lamentables consecuencias patológicas de orden moral"<sup>15</sup>. Como solución se autorizó al mismo tiempo la opción de realizar sesiones diurnas exclusivamente cinematográficas para los niños, importantes consumidores de este nuevo espectáculo. En cuanto al contenido, se estableció un mecanismo de censura previa específica para cine por el cual los exhibidores debían presentar ante el gobierno civil o en los ayuntamientos los títulos y asuntos de las películas "por si en ellas hubiese alguna de perniciosa tendencia", dejando al arbitrio de cada gobernador o ayuntamiento la decisión de permitir o no la exhibición de una determinada cinta, responsabilizando a los exhibidores y no a los productores. Esta medida, como dice Martínez-Bretón<sup>16</sup>, incurría en una falta importante de concreción, ya que no especificaba en qué consistía la tendencia perniciosa, lo que delegaba en la consideración al respecto que tuvieran los gobernadores civiles, pero además los títulos o argumentos presentados son fácilmente manipulables para poder salvar esta formalidad por lo que la norma no tuvo efecto. Un año más tarde se formó una comisión asesora especial ya que el real decreto había "quedado incumplido en la mayoría de las provincias"<sup>17</sup>. La nueva norma implicaba que además de la presentación de los asuntos se realizara un visionado previo de la película, de manera que, si el exhibidor adquiría una cinta y ésta era censurada el exhibidor no podía proyectarla con la consiguiente pérdida económica que esto le pudiera acarrear. Al fin y al cabo los exhibidores adquirirían las cintas por catálogo en función del título y el

---

15. *Ibíd.*

16. Juan Antonio Martínez-Bretón: *El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro*. Actas del IV Congreso de la Asociación española de historiadores del cine (AEHC), Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 112.

17. Ministerio de Gobernación. Gaceta de Madrid de 3 de enero de 1914.

argumento que facilitaba la empresa productora o distribuidora. La presentación previa de los títulos y argumentos de las películas suponía que las autoridades tenían que ser informadas con un mínimo de veinticuatro horas de antelación y haberlo autorizado con el sello correspondiente<sup>18</sup>, y para asegurarse del contenido las salas debían reservar una serie de palcos o localidades preferentes a las autoridades de manera que pudieran comprobar el espectáculo cuando considerasen oportuno. La contemplación de la película, según este sistema, se realizaba al mismo tiempo que los espectadores, por lo que las posibilidades de control quedaban reducidas a interrumpir la exhibición, con las posibles reacciones que eso pudiera provocar en los espectadores que habían pagado sus entradas, o impedir que la película volviese a ser exhibida en pases sucesivos en esa sala o territorio. En ambos casos la eficacia era reducida y la responsabilidad quedaba en manos de los exhibidores, como hemos comentado.

Dentro de la política centralista de Primo de Rivera, se estableció que la censura de películas cinematográficas se ejerciera desde Madrid a través de la Dirección general de seguridad, a excepción de las cómicas y los noticiarios que también podían censurarse por el Gobierno civil de Barcelona. La norma que estableció la real orden de 12 de abril de 1930, estipuló que los propietarios de las casas productoras fueran quienes presentaran con los títulos y epígrafes correspondientes y que un funcionario presenciara su proyección en un local dispuesto a tal efecto<sup>19</sup>. Tan solo un año más tarde se reconoció, en una nueva disposición<sup>20</sup>, el fracaso de la norma y la lesión ocasionada a las casas alquiladoras de Barcelona. Las presiones de las asociaciones patronales de alquiladores, dieron como fruto que, dentro de las primeras disposiciones del gobierno de la Segunda República en esta materia, se igualaran a efectos de censura la Dirección general de seguridad de Madrid y el Gobierno civil en Barcelona, de manera que se pudiera presentar para su autorización indistintamente en ambas ciudades, y que las hojas de aprobación tuvieran validez para todo el territorio nacional, pero se volvió a dotar a los gobernadores civiles de la capacidad

---

18. *Ibíd.*

19. Real orden del Ministerio de la Gobernación de 12 de abril de 1930. Gaceta de Madrid de 13 de abril de 1930 (nº 103)

20. Orden de 18 de junio de 1931. Gaceta de Madrid de 20 de junio de 1931 (nº 171)

de suspender la proyección de una determinada película, pese a estar autorizada, “siempre que así lo aconsejen circunstancias de momento o de localidad”<sup>21</sup> trasladando al exhibidor el problema de haber adquirido una película autorizada por la censura que no podía exhibir.

En definitiva, al entrar en la década de los diez la situación de los empresarios de la exhibición cinematográfica es complicada: en el lado de la programación no había un modelo de espectáculo establecido, la competencia es muy elevada y las diferentes empresas comercializan sus películas de diferentes maneras. El mercado de adquisición de películas se debatía entre el alquiler y la venta, la venta generaba a su vez reventas en un momento en el que la competición entre las salas se mantenía relacionada con el estreno de cintas y la duración de los programas. La situación quedó reflejada en la revista *Arte y cinematografía* que publicó:

“Es indudable que en nuestro país el negocio cinematográfico se halla en pleno periodo de decaimiento. La manifestaciones de angustia prodúcense [sic] de una a otra parte de cuantos centros visitamos en tales términos que de seguir por la corriente iniciada del temor es seguro que en poco tiempo, se llegaría al fin de un principio que al establecerse, se consideró como muy venturoso (...) No escasean fundamentos apropiados para convenir en la necesidad de que se imponen determinadas innovaciones en el sistema propiamente mercantiles que regula el funcionamiento de los negocios cinematográficos<sup>22</sup>”.

El aumento de la duración de las cintas implicó un aumento en los costes de los empresarios ya que los programas siguen basándose en la proyección de varias cintas, a pesar de que alguna sea de largometraje, y las películas se siguen adquiriendo por metros. En 1910 la hegemónica Pathé Frères alquila sus películas de estreno en Barcelona en función de los días de permanencia: 4 días consecutivos 0,25 el metro, 6 días consecutivos 0,30 el metro, más un aumento de 0,05 el metro para películas de *Arte*, artística, científicas y de color y

---

21. Orden del Ministerio de la Gobernación de 18 de Junio de 1931.

22. «La decadencia del cinematógrafo», *Arte y cinematografía*, 30 de diciembre de 1910, 1.



el precio de la revista de actualidades Revista Pathé: 7 días consecutivos 0,30 el metro<sup>23</sup>. El cambio de modelo planteaba un problema a los exhibidores motivado por el coste de las películas y el tiempo durante el cual pueden explotar dicha película para amortizar el coste y obtener beneficios.

“Eso de la amortización del valor de las cintas aparte de ser una obsesión como cualquier otra que atenace a la cabeza de los alquiladores, que con el afán de llegar a ella, no saca de la película el provecho que podría, puesto que la vende al mes o antes de explotarla (...) La película, bien cuidada naturalmente, tiene mucha duración y siempre representa un capital cuya merma no debiera ser tan grande como hoy es en tan poco tiempo<sup>24</sup>”.

Una manera de amortizar el coste de la película pasaba por hacer que la misma se exhibiera el mayor número de veces posibles ante el mayor número de espectadores posible, de manera que los empresarios ingeniaran todo tipo de argucias con esta finalidad. Una de ellas era pasar la película en diferentes salas el mismo día, otra la mutilación de las películas para acortarlas o disminuir la duración de la misma proyectándola más rápido de lo necesario para que el espectáculo durase menos tiempo y poder así dar un pase más. Este tipo de actuaciones debió ser frecuente ya que la prensa publicó:

“En los «films», por muchos motivos, unas veces por el natural desgaste de la película, que hace necesario el empalme de los extremos libres de rozaduras, otras por exigencias del gusto de los alquiladores y aun de los empresarios no conformes con determinadas escenas, los cortes llegan a desfigurar lamentablemente la cinta. Los títulos no se respetan mucho más y con frecuencia la película que en Francia o América lleva por ejemplo el de “Un drama en el Far- West”, aquí se titula “La hija de Johnes Level», como si no fuese posible traducir con exactitud. Algunos «films» cuyo final es un poco trágico, suelen aparecer terminando en una escena de las anteriores a la última, de comedia fina, o viceversa, ajustados al gusto o,

23. «Estrenos y novedades» *Arte y cinematografía*, 10 de noviembre de 1910.

24. «Film, Una Interview», *Arte y cinematografía*, 30 de abril de 1911, 1-3.

mejor, a la «experiencia comercial» del alquilador, que rehuye ofrecer a sus clientes todo lo que él cree que aquellos habrán de rechazar. Así, desde que Lumière inventó el cinematógrafo, las películas vienen padeciendo, en natural detrimento de sus realizadores, la injerencia intolerable de los comerciantes —concesionarios y empresarios— que, a veces, de común acuerdo, unos y otros, hacen las modificaciones a su antojo, presentando al público las obras cinemáticas diametralmente opuestas en su espíritu a como las concibieron sus autores. (...)

[Otro de los problemas es] el exceso de velocidad con que se proyecta, que deshace algunos efectos artísticos cuidados con especial cariño por el director escénico. Este exceso de velocidad, de idéntico origen que los cortes de las obras teatrales, tiende como aquéllos a no sobrepasar la hora de cierre marcada por la ley de Espectáculos, y se efectúa con la misma dolorosa impunidad, que debiera dejar de serlo interviniendo el Estado» velando por un respeto que tanto el arte como el público y como los autores reclaman<sup>25</sup>”.

Por si fuera poco, los gobernantes exigen reformas en los locales que afectan a la seguridad pero también al confort, higiene y decoración de los locales que requieren fuertes y continuas inversiones y, además, se aplican continuas subidas en los impuestos. De la legislación promulgada que afectó a los establecimientos, los más importantes fueron los Reglamentos de policía de espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos<sup>26</sup>, que veremos más extensamente al tratar las salas.

Este cúmulo de incremento de los costes generó varias reacciones: además de la picaresca en la exhibición de las películas, la subida del precio de las entradas, la asociación de los empresarios en organizaciones y creación de parques de salas. La revista *El Cine*, publicó en 1912 vistos “los crecidos gastos que supone el sostenimiento de un cine que funcione

---

25. Alfredo Serrano, «En el teatro y en el “cine”. Un derecho que no se respeta», *El Imparcial*, 4 de septiembre de 1926, 6.

26. Real orden de Reglamento de policía de espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos. Gaceta de Madrid de 31 de octubre de 1913.

a diario con programa de estrenos (...) se comprende enseguida que el negocio del cine es completamente ruinoso, si han de continuar rigiendo los precios de la entrada que hoy rigen<sup>27</sup>”.

Una de las primeras sociedades organizadas a este respecto fue el Sindicato de empresas cinematográficas<sup>28</sup> que se planteó como objetivo la mencionada subida de precios y regular el límite de metraje que debía exhibirse en cada sesión. “Se recordará que en los comienzos del cine se iba a éstos a “pasar un ratito”. Hoy día, en general, el público de cine acude a ellos con ánimo de pasar la tarde o pasar la noche. Y para entretener al espectador durante toda una tarde o toda una noche, sin repetir el programa, se necesitan muchos metros de cinta. Y los programas largos ya dijimos que son costosísimos<sup>29</sup>”. Según se afirmaba en el artículo, el sindicato acordó que el metraje máximo de los programas fuera de 3.000 metros equivalentes a tres horas. El mismo año, el 21 de abril de 1911, se constituyó también la asociación Unión Cinematográfica Española por un grupo de empresarios de salas cinematográficas de Barcelona, ciudad en la que el parque de salas y los establecimientos de distribución son más elevados. El objetivo era “acudir a la mutua defensa”, incorporar aquellas mejoras que se consideraban justas y convenientes por parte del colectivo y conseguir que se revocaran aquellas consideradas injustas; ejercer como de portavoz en cuestiones legales que les pudieran afectar, y regular las relaciones con los alquiladores y explotadores de cintas<sup>30</sup>. El motivo más inmediato para esta Unión fue la subida de un 5% de los impuestos a las salas con el objetivo de destinarlo a la extinción de la mendicidad, al que se suma un 10% por la supresión de los consumos, la contribución industrial y demás impuestos. La Junta directiva de la asociación la forman los empresarios de las salas Delicias y Pueblo Nuevo (Joaquín Costa, presidente); Kursaal (Juan Iglesias, vicepresidente primero);

27. «La subida de precios,» *El Cine*, julio de 1912, 2.

28. Creada el 11 de mayo de 1911 con Manuel Belio (Beliograf) como presidente, Pedro Garriga (Ideal cine) como vicepresidente, Juan Iglesias (Kursaal y Royal) como tesorero, José Viñas (Mundial cine), Joaquín Ulacia (Proyecciones) y Guillermo Junca (Triunfo) como vocales. El mismo mes se creó la Unión cinematográfica española cuya presidencia ostentó Joaquín Costa. Palmira González López, *El cine en Barcelona, una generación histórica. 1906-1923*. (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1984).

29. «La subida de precios,» *El Cine*, julio de 1912, 2.

30. «Unión cinematográfica española», *Arte y cinematografía*, 15 de junio de 1911.

Smart y Cine (Francisco Salas, vicepresidente segundo); Victoria (Juan Font, secretario); Barcelonés (Luis Esteve, Vicesecretario; Mercé (Francisco de P. Figueras, tesorero); Bohemia (Ramón Roca, contador); Popular y Beliógraf (Fernando Pascual y Manuel Belio respectivamente, vocales)<sup>31</sup>. Tres años más tarde se creó la Asociación madrileña de empresarios de cinematógrafo<sup>32</sup> con el objetivo de evitar la aplicación de nuevos impuestos a los espectáculos, la idea era, además, hacer una unión de cinematografistas frente a la competencia del resto de espectáculos públicos.

Una de las primeras sociedades creadas para establecer parques de salas, fue la empresa Sagarra, en 1918, fundada por Carlos Viñas Sagarra y Ricardo Urgoiti, de la cual fue gerente Antonio Armenta. La empresa contaba con varias salas de exhibición —el Real Cinema, Monumental Cinema y la explotación del Príncipe Alfonso y España— en las que estrenaban películas en exclusiva para lo cual establecían los contratos oportunos con las empresas de distribución. Además de controlar varias salas, la sociedad intentó controlar la mayor parte posible de elementos necesarios para llevar a cabo la exhibición, desde la producción a través de Film española, a cuya cabeza se sitúa Juan Manuel Urquijo, miembro del consejo de administración de Sagarra, o de los aparatos de proyección, marca Power, cuya representación tiene la señora viuda de V. Sagarra<sup>33</sup>. La empresa Sagarra produce, bien mediante la empresa Films Española o bien como empresa Sagarra actualidades que le permitan mantener la exclusividad, por ejemplo, la empresa envía un operador de cámara “enviado exclusivamente a París con ese objetivo<sup>34</sup>” [registrar el desfile de la victoria de las tropas aliadas por el Arco del Triunfo]. Otros ejemplos de concentración empresarial son el del empresario Antonio Méndez Laserna que “dirige catorce locales de espectáculos –tres en Madrid y once en el norte – entre teatros y cines”<sup>35</sup>, la empresa SAGE (Sociedad General de Espectáculos) y CINAES (Cinematografía Nacional Española) que también acapararon

---

31. *Ibíd.*

32. «El Ministro de Hacienda contra el cinematógrafo», *El Mundo cinematográfico*, 25 de agosto de 1914, 1-5.

33. «La película del cine», *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923, 359-360.

34. La acción, 17 de julio de 1919, 2.

35. Luis Gómez Mesa; «Para trabajador, Antonio Méndez Laserna». *Popular Film* Año II, nº 32 (10 de marzo de 1927)

salas de exhibición y que actuaron bajo la misma premisa que la empresa Sagarra: la acaparamiento de todo el proceso cinematográfico, desde la producción hasta la exhibición pasando por la distribución. Las concentraciones empresariales y su relación con las empresas distribuidoras y productoras es un tema muy poco estudiado. Los consorcios más importantes se establecieron principalmente como fusión de empresas establecidas anteriormente, por ejemplo la empresa Julio César SA., en abril de 1928, se hizo con la mayoría del capital de la Sociedad General de Espectáculos “el vasto plan comercial de Julio Cesar, S.A. va cumpliéndose por completo, siendo deseo de la citada entidad que el negocio de la explotación de salones cinematográficos que venía ya explotando bajo el título social, pase a engrosar los que posee la Sociedad General de Espectáculos, englobando así todo lo perteneciente al ramo de explotación, dejando confiada a Julio Cesar S.A. la edición y alquiler de películas<sup>36</sup>”, es decir, el objetivo claramente fue controlar el proceso en su conjunto. La empresa CINAES se estableció ese mismo año (1928) con un capital social de setenta y cinco millones de pesetas por Vincenç Montal Comelles y Ernesto Carpi Gentilli, participaron también el conde Mariano de Foronda y González Villarino, Alejandro Campa Pescetelli, José Antonio Armengol, Eduardo Vilaseca Marín, Joaquín Cabot Rovira y Juan Verdaguer Mota, es decir, personalidades acreditadas del negocio de la cinematografía<sup>37</sup>. En la gestación de CINAES intervienen tres empresas importantes: Vilaseca y Ledesma, Cinematográfica Verdaguer y Tívoli, SA, que se fusionan en 1931. La sociedad organiza las proyecciones de salas de su propiedad pero también de otras salas alquiladas<sup>38</sup>. El anuncio de venta de acciones de CINAES, recogido en el capítulo siguiente, es elocuente con respecto a la intención de la empresa y al poder económico y empresarial bajo el que se estableció. En primer lugar se señala la absorción de empresas similares en Sevilla y buena parte de Cataluña, además es una de las más importantes empresas en el terreno de la distribución de películas con agencias en “las principales ciudades de la Península” y posee laboratorios; el resultado puede verse en el anuncio publicado en 1929 (Ilustración 2).

36. «Julio-César y el Palacio de la Música», *La Libertad*, 4 de abril de 1928, 6.

37. «La industria nacional», 31 de octubre de 1928, 14.

38. Jordi Torras i Comamala, «Una aproximació a la història de CINAES i CINESA. Dues cadenes de distribució i exhibició a Catalunya.» *Cinematògraf, Infrastructures Industrials*, 1995, n° 2, 2ª època, p. 117-143.



Cinematográfica Nacional Española, S. A.

“CINAES”

CAPITAL 75.000.000 PESETAS

CASA CENTRAL: Layetana, 53 (edificio propiedad) Telf. 11437 - Barcelona  
SUCURSAL EN PLAZA: Claris, 71, Teléfono 71734

SECCION DE ALQUILER: CINEMATOGRAFICA VERDAGUER, S. A. (Control Cinaes) -- Consejo de Ciento, 290-Teléfono 16430-Barcelona

EN MADRID: Caballero de Gracia, 56, Teléfono 15803, además de otras 15 Sucursales y 7 Agencias en el resto de España.

### PRESENTARA

este año, a partir del jueves, 19 corriente (inauguración oficial de la temporada) las mejores películas europeas y norteamericanas en sus elegantes salones

BARCELONA.—Teatro Olympia.  
BARCELONA.—Teatro Tivoli.  
BARCELONA.—Teatro Goya.  
BARCELONA.—Kursaal.  
BARCELONA.—Capitol Cinema.  
BARCELONA.—Fémina.  
BARCELONA.—Salón Cataluña.  
BARCELONA.—Pathé Cinema.  
BARCELONA.—Pathé Palace.  
BARCELONA.—Salón Excelsior.  
BARCELONA.—Salón Miria.  
BARCELONA.—Cine Monumental  
BARCELONA.—Cine Bohemia.  
BARCELONA.—Iris Park.  
BARCELONA.—Teatro Condal.  
BARCELONA.—Cine Padró.  
BARCELONA.—Cine Diana.  
BARCELONA.—Sala Argentina.  
BARCELONA.—Cine Royal.  
BARCELONA.—Cine Walkyria.  
BARCELONA.—Cine Ideal.  
BARCELONA.—La Alianza.

BARCELONA.—Cine Triunfo.  
BARCELONA.—Cine Spring.  
BARCELONA.—Salón Condal.  
BARCELONA.—Cine Montaña.  
BARCELONA.—Meridiana.  
BARCELONA.—Cine Recreo.  
BARCELONA.—Salón Alhambra.  
BARCELONA.—Cine Manelic.  
SEVILA.—Pathé Cinema.  
VILLANUEVA Y GELTRU.—T. Bosque.  
VILLANUEVA Y GELTRU.—T. Artesano.  
MANRESA.—Gran Kursaal  
MANRESA.—Salón Olympia.  
SARADELL.—Salón Imperial.  
GERONA.—Teatro Albéniz.  
GERONA.—Coliseo Imperial.  
GRANOLLERS.—Majestic.  
GRANOLLERS.—Cine Principal.  
GRANOLLERS.—Mundial Cine.  
LA BISBAL.—Cine Mundial.  
CASSA DE LA SELVA.—Kursaal.

### SEÑORES EMPRESARIOS:

Si queréis aseguráros los grandes éxitos del año, no dejéis de contratar el material «Cinaes» de la marca



distribuido en España y Portugal, con exclusiva, por CINEMATOGRAFICA VERDAGUER, S. A. (Control Cinaes), compuesto por:

7 grandes películas “fuera de programa”

LLAMAS DE JUVENTUD, por BILLIE DOVE, LARRY KENT  
ADORACION, por BILLIE DOVE y ANTONIO MORENO  
SIN ESCUDO NI BLASON, por BILLIE DOVE y CLIVE BROOK  
SANGRE EN LAS OLAS, por RICHARD BARTHELMESS, BETTY COMPSON y LORETTA YOUNG  
OCCIDENTE, por CLAUDIA VICTRIX y JAQUE CATELAIN  
DINERO, por PIERRE ALCOVER, MARY GLORY, HENRY VICTOR y ALFRED ABEL  
REDENCION, por CORINE GRIFFITH y EDMUND LOWE

12 películas Gran Luxor Verdaguer 13 películas Empire  
15 películas Luxor Verdaguer 20 películas Especiales  
y más de 60 películas cómicas

MATERIAL de que dispone la Sucursal de «CINAES», Claris, 71, Barcelona:

Un extenso repertorio de películas de primer orden por las estrellas favoritas de todos los públicos.

Programas selectos a base de films morales, revisados por personal eclesiástico, propios para familias, congregaciones religiosas, escuelas, etc.

Películas culturales, de la producción L. U. C. E., de Roma, sobre Historia Natural, Artes aplicadas, Industrias, etc.

La concentración empresarial se mantuvo durante los años treinta, al menos hasta el estallido de la guerra: en 1934 se inició la fusión de las empresas SAGE y CINAES “las dos entidades han comenzado a trabajar de acuerdo, estableciendo un intercambio de delegaciones, habiéndose hecho cargo de la SAGE Bilbao y en Madrid de su representación de CINAES, a la vez que ésta se encarga de la representación de la SAGE en Valencia. De esta forma, las dos Empresas consiguen una reducción en sus gastos generales<sup>39</sup>” gracias, entre otras cosas, a la reducción de mano obra que generó despidos colectivos de las diferentes delegaciones.

Las salas se organizan alrededor del llamado sistema de pases por el cual el empresario alquilaba una cinta que proyectaba en varias salas aunque pagaba sólo por una y, además, acaparaban los estrenos de las películas extranjeras estableciendo contratos con las distribuidoras. Este sistema generó importantes dificultades para las salas que no estaban fusionadas y para la producción española en los años de

ILUSTRACIÓN 2.-ANUNCIO CINAES

Fuente: *La Vanguardia* 18 de septiembre de 1929, 13.

39. «¿Fusión de CINAES y SAGE?», *El Sol*, 2 de agosto de 1934, 6.



transición al sonoro debido a la dificultad de encontrar salas para estrenar sus películas. Sancho Dávila en el periódico *El Sol* llegó a afirmar: “Con la creación del Consorcio CINAES, que acaparó las salas de Cataluña eliminando la producción nacional, ésta perdió la mitad de su mercado; luego, la SAGE, siguiendo los procedimientos de la CINAES en distintas regiones y el anuncio de la implantación de un monopolio de cinematografía, paralizaron por completo nuestra producción”<sup>40</sup>.

La fase de concentración de salas coincide con las primeras exhibiciones con los nuevos sistemas de sonido que se realizaron de manera esporádica<sup>41</sup> desde la segunda mitad de los años veinte, aunque la introducción fue más tardía que en otros países e incluso en 1931 quedaban salas mudas como manifestó la prensa de la época. Referido a Madrid se publicó “es fácil que en la temporada próxima no haya ningún exhibidor de películas mudas. Ya quedan menos (...) los que parecían inconquistables cayeron ante la fuerza de lo nuevo”<sup>42</sup>, sin embargo, en la misma página, en un artículo firmado por Alfredo Cabello se afirmaba que el mercado español contaba con 3.100 salas de las que están equipadas para cine sonoro 205<sup>43</sup>. La introducción del sonido en las salas tenía una doble complicación para los empresarios, en primer lugar por la inversión que suponía pero además porque la multiplicidad de sistemas existentes en el mercado exigía que hubiera que decantarse por uno de ellos que podía ser incompatible con los demás, es decir, “tenían que optar entre especializarse en los sistemas o mantener los dos tipos de equipamiento”<sup>44</sup>. Pese a las dificultades, el parque de salas no dejó de crecer y “hacia 1935 España [era] la séptima potencia mundial por número de salas de cine, si bien las grandes desigualdades sociales del país dan lugar a los suntuosos palacios del cine y, al mismo tiempo, al cine instalado en

40. «Sancho Dávila: Batalla de lenguas». *El Sol*, 27 de octubre de 1929, 8

41. El 2 de mayo de 1926 Armand Guerra presentó en Valencia el sistema sonoro de los daneses Petersen y Poulsen. Gubern, Román: *La traumática transición del mudo al sonoro*. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., 3-24 (Madrid, Editorial Complutense, 1993).

42. *Popular Film*. Año VI, n° 247 (7 de julio de 1931)

43. Alfredo Cabello: *De nuestra colaboración todavía es tiempo*. *Popular Film*. Año VI, n° 247 (7 de julio de 1931)

44. Alfonso del Amo: “Hacia la clasificación de los sistemas de reproducción óptica del sonido” Texto de la intervención en el seminario *The Cinema is also sound! Sound recording and sound reproduction: the (in) compatibility of old techniques and the digital performances*, Archimedia, Bolonia, (4 y 5 de julio de 2002).

un garaje o al cine ambulante; asimismo, las grandes diferencias entre regiones conducen a que en la provincia de Barcelona exista una butaca por cada 7 habitantes, mientras que en Teruel son 84 los habitantes por butaca”<sup>45</sup>. La diferencia entre regiones y la falta de implantación de salas en zonas rurales, también quedó recogida en la prensa de la época, donde incluso se llegó a pedir la creación de salas por parte de los poderes públicos.

“Hay once mil Ayuntamientos en España y sólo dos mil quinientos cines. Esto significa que hay ocho mil quinientos pueblos españoles desconectados de la civilización moderna y ocho mil quinientos públicos (permítaseme hablar así) que agradecerían se les incorporase al mercado artístico del cinema. Ocho mil quinientos pueblos que se asomarían al mundo por el balcón de la pantalla a respirar aires de cultura, y que hoy se ahogan en el estrecho círculo de sus labores rurales, de sus prejuicios y de sus rutinas (...) frente a estos ocho mil quinientos pueblos españoles, sumidos en aburrimiento e ignorancia, señalamos las enormes posibilidades intensivas (educadoras) del cinema español, que debiera surgir ya como institución pública, en vista de que la iniciativa privada no se conmueve ni ante el negocio a explotar ni ante el apostolado a ejercer”<sup>46</sup>.

## LA EXHIBICIÓN CON SONIDO

Continuando con la implantación del sistema sonoro y sus dificultades, hay que señalar en primer lugar la lucha de las diferentes empresas que intentaron hacerse con las salas, el intento de establecer sistemas nacionales de reproducción de sonido y las deficiencias con las que tuvieron que convivir los espectadores. Desde los primeros años del cinematógrafo aparecieron intentos de sincronización de imagen y sonido como el Cinematógrafo parlante Coyne o el sistema Cronophone de la casa Gaumont<sup>47</sup> con el que Ricardo de Baños realizó

---

45. Emeterio Diez Puertas: *Historia social del cine*.

46. Antonio Guzmán: «El porvenir del cinema». *Popular Film*. Año VII, nº 312 (4 de agosto de 1932)

47. Román Gubern: “La traumática transición del mudo al sonoro”. *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*

rodajes de zarzuela desde 1905. Pese a que no se encontró el sistema adecuado, tal y como señala Altman durante el período llamado silente, se introdujo una variedad importante de acompañamientos musicales y sonoros para la variedad de programas y de utilización que se le da al aparato “los sonidos realistas alternan con las palabras puramente informativas o una música destinada a modelar la reacción del público, mientras que en otra sala el mismo filme sirve de soporte a una música popular o a efectos cómicos<sup>48</sup>”. De esta multiplicidad de acompañamientos sonoros y musicales no tenemos constancia, la naturaleza efímera del sonido y la falta de su reflejo en la prensa nos impiden profundizar en este tema, sin embargo, muchos de estos acompañamientos convivieron con las primeras películas que incluían sonido.

El primer sistema que comenzó a funcionar con éxito en la península fue el Fonofilm<sup>49</sup> (Phonofilm) de Lee de Forest, presentado en 1923 en EE.UU. basado en la utilización de discos. En 1927, Feliciano Víttores<sup>50</sup>, Enrique Irazandi y Agustín Bellapart, contrataron con De Forest la explotación en exclusiva para la península de su sistema de cine sonoro para lo cual formaron la empresa Hispano de Forest Fonofilm, sin embargo, antes de un año los enfrentamientos internos les llevó a dividirse el territorio en tres partes, siguiendo la estructura tanto americana como europea<sup>51</sup>, y aunque hubo algunos proyectos de películas sonoras la mayoría fracasaron. El equipo de DeForest fue adquirido por el documentalista Leopoldo Alonso, operador cinematográfico oficial de la aviación española, que había fundado con el duque de Estremera una productora llamada Información Cinematográfica Española (ICE)<sup>52</sup>. La introducción del sonido óptico, tampoco resolvió los problemas de compatibilidades, ya que existían dos sistemas básicos (de área variable y de densidad

---

48. Rick Altman, «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis.», *Archivos de la Filmoteca*, no. 22 (febrero 1996): 10.

49. Producía un registro de densidad variable, se registraba por separado los negativos de imagen y de sonido para procesar cada negativo de acuerdo con sus propias necesidades. Esta estructura de dos negativos, uno de sonido y otro de imagen fue la última aportación fundamental de De Forest que resultó totalmente necesaria para salvar el decalaje y conservar la sincronización a través de los procesos de montaje.

50. Produjo cortos y el primer largo parcialmente sonoro del cine español: *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), que no tuvo éxito. Además registró una mejora del invento (patente nº 115.837)

51. Josetxo Cerdán, *El cine sonoro: Mutaciones*, 84.

52. Román Gubern, *La traumática transición del mudo al sonoro*.

variable<sup>53</sup>) de los que surgieron variantes en cuanto al número de pistas que contenían. La lucha internacional entre empresas por establecer patentes en los diferentes países y hacerse con el mercado, fue especialmente intenso en nuestro país entre las casas Philips y Western Electric. En 1931 Philips lanzó el sistema Loetafoon “que es una garantía para el empresario por estar construido con materiales seleccionados y de primera calidad, con todos los adelantos conocidos en la nueva técnica radiofónica<sup>54</sup>”. Sin embargo, la Western Electric, a través de la *Electric Research Products, Inc.*<sup>55</sup> (ERPI), fue la empresa que patentó en España el mayor número de inventos.

Ante la introducción del sonido en el sector de la exhibición, los empresarios se encontraron con que “las empresas foráneas aprovechan su dominio de la tecnología sonora para ofrecer sus aparatos a unos precios muy por encima de lo que un aumento de taquilla puede permitir<sup>56</sup>” lo que favoreció la aparición de marcas españolas que ensamblaban componentes importados o copiaban patentes extranjeras<sup>57</sup> pese a que, según Josetxo Cerdán, los inventores o importadores españoles tardaron unos dos años en darse cuenta del negocio y “en lanzarse a patentar nuevos sistemas y mejoras para los sistemas ya registrados<sup>58</sup>”.

Uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los exhibidores, con respecto a la introducción de proyecciones sonoras, fue el del idioma. Incluso se llegó a cortar fragmentos de películas para evitar largar locuciones en otros idiomas. El estreno en el cine Coliseum de Barcelona de *La canción de París* (Richard Wallace, 1928), la primera película sonora exhibida con el sistema óptico de la Western Electric, se realizó en lengua inglesa y debido a las protestas producidas en algunas exhibiciones las partes dialogadas

---

53. En los años sesenta y setenta los fabricantes introducirán en el mercado negativo especial para evitar los problemas del sistema de área variable, y el sistema de densidad variable, que hasta ese momento había tenido mayor resolución, desaparecerá.

54. Arte y Cinematografía, nº 357. Enero 1931.

55. Empresa encargada de los asuntos no telefónicos de Western Electric.

56. “Entre 100.000 y 250.000 pesetas por el arrendamiento de un equipo sonoro, incluido su mantenimiento y el pago de un canon (30 dólares semanales durante diez años)”.

57. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine*, 48.

58. Josetxo Cerdán, *Las patentes del cine sonoro en España: un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 55-70.

se proyectaron mudas y sólo se pudo oír los pasajes cantados<sup>59</sup>.

En febrero de 1930 se publicó:

“Pronto se exhibirán en nuestros principales salones de espectáculos las primeras producciones de la nueva empresa Hispano-America Movitonal Films y adquirida por Cinematográfica Almira, con el fin de presentar a los aficionados al novísimo arte algo de lo que hace tiempo ansía contemplar; esto es: el cine sonoro netamente español, avalorado [sic ] por la técnica norteamericana.

Nos congratulamos que comience a iniciarse este movimiento en favor de nuestro público condenado a no entender una palabra de lo que se habla en la escena, cosa que desvirtúa el valor de una obra por notable que ésta sea<sup>60</sup>”,

y es que las primeras importaciones de cine sonoro se hicieron en el idioma original y aunque se incluyeron subtítulos traducidos, también estos despertaron críticas.

De los diferentes sistemas que se probaron, fue el sistema óptico el que se impuso. Este sistema registraba el sonido en película y en la copia positiva se unía a la imagen. Según las declaraciones de B. P. Schulberg, director gerente de la producción Paramount, recogidas por la revista Popular Film:

“En la actualidad todos los estudios importantes de Hollywood han instalado ya la nueva abertura para todas sus películas. Este cambio tan radical se ha llevado a cabo a instancias de la Academia de Artes y Ciencias del Cinematógrafo, después de varios meses de estudio e investigación en miles de locales dedicados a exhibiciones cinematográficas<sup>61</sup>”.

Esta incorporación reducía el espacio destinado a la imagen pasando de ocupar prácticamente un cuadrado a ocupar una relación de tres por cuatro. Hasta que se estandarizó el tamaño de la ventanilla en los rodajes se produjeron problemas de recorte tal y como se refleja

59. GUBERN, R. *La traumática...*

60. Popular Film. Año V, nº 186 (20 de febrero de 1930)

61. *Notable cambio en la forma de las películas*. Popular Film. Año VII, nº 307 (30 de junio de 1932)

en la Ilustración 3, que afectaron especialmente a las películas rodadas mudas y post-sonorizadas. Los primeros sistemas requerían de una sincronización de la imagen y del sonido realizada por el operador en la cabina

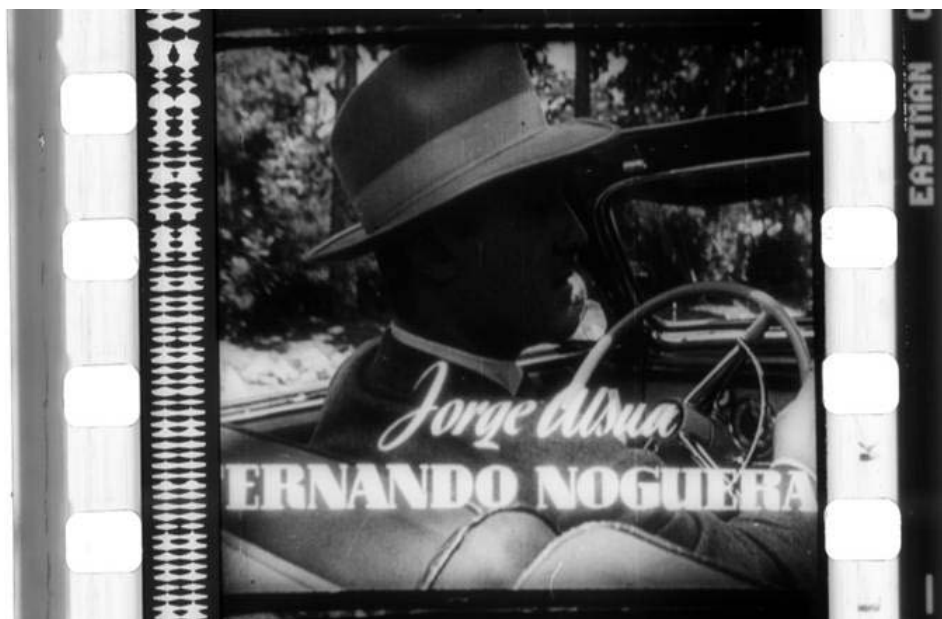


ILUSTRACIÓN 3.- NEGATIVO DE SONIDO RECORTADO.

Fuente: Rosa Arnau Cardona, *Detección generacional a partir de las lesiones, defectos y características de los equipos de filmación y reproducción*. VI Seminario/Taller de Archivos Fílmicos. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales : Filmoteca Española, 2001.

de proyección y en directo. Incluso en 1937, con el sonido totalmente incorporado en la producción y exhibición internacional, la SMPE estableció un modelo para que en las salas de proyección se configuraran los equipos de acuerdo con las necesidades de la película. Se propuso que las colas/guías de operador incluyeran indicaciones para regular el sonido en la proyección<sup>62</sup>. Además de las deficiencias y complicaciones técnicas propias de la grabación y reproducción de sonido, quedaba la cuestión de la acústica de las salas, tal y como se reflejó en la prensa de la época: “solucionado el sonoro en su aspecto síncrono y sin resolver aún el perfecto y exacto registro de los timbres del sonido, como también la adaptación acústica, tanto en la impresión como en la reproducción, a pesar de ello no cabe esperar un retroceso en el camino emprendido, ya que se aceptarán por el público dichas imperfecciones como un mal menor”<sup>63</sup> En la prensa especializada quedó además reflejado los problemas generados por la mala colocación de los altavoces, amén de los

62. Alfonso del Amo: “Hacia la clasificación de los sistemas de reproducción óptica del sonido” Texto de la intervención en el seminario *The Cinema is also sound! Sound recording and sound reproduction: the (in) compatibility of old techniques and the digital performances*, Archimedia, Bolonia, (4 y 5 de julio de 2002).

63. McNear «Ilusión y realidad en la pantalla», *Arte y Cinematografía*, nº 357. Enero 1931



posibles defectos de calidad de los diferentes sistemas: “A mayor intensidad de corriente, más potente será el sonido que despiden. Si están situados en un lugar adecuado en relación al centro de acústica del teatro, el sonido se extenderá por toda la sala sin ninguna oscilación. Si, por el contrario, los altoparlantes están descentrados de la acústica, el sonido será pobre, hará necesario dar mayor intensidad de corriente al regulador y el sonido será extorsionado, demasiado chillón en algunas partes de la sala, opaco en otras y siempre desagradable”<sup>64</sup>

La falta de producción de películas españolas de factura nacional, provocó además un movimiento de defensa a la industria española, al menos al sector de la producción, por la cual se trataba de obligar a los exhibidores de capitales de provincia a proyectar al mes un mínimo de dos películas españolas y una por cada treinta para el resto de las poblaciones<sup>65</sup>, al tiempo que desde unos años antes se aumentó el pago de impuestos a las casas alquiladoras por la importación de películas.

## LAS SALAS

El negocio de la exhibición de cintas cinematográficas comenzó combinado con otros espectáculos visuales, sin embargo fueron numerosos los empresarios que se especializaron en el cine. Esta conversión funcionó de manera desigual en las diferentes provincias, de manera que en Madrid incluso algunos empresarios se vieron obligados a invertir el proceso y convertir salas de cine en teatros<sup>66</sup> debido a la falta de público.

El problema de los incendios en salas cinematográficas persistió tras los primeros años. A la obligatoriedad de solicitar un permiso a los gobernadores civiles por parte de los exhibidores, en 1908 se promulgó un Real decreto<sup>67</sup> específico para las salas en las que se

64. *Sobre la reproducción del film sonoro por medio de la luz*. Popular Film nº 186 ( 20 de febrero de 1930)

65. Archivo del Congreso de los Diputados, leg. 572, exp.89, 1935.citado por Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine*, 48.

66. Julio Perucha, “Narración de un aciago destino” 81-82.

67. Ministro Juan de la Cierva del partido conservador, citado por Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine*, 212.

fuera a proyectar películas, debido a que “la frecuencia con que se producen incendios en los pabellones destinados a exhibiciones cinematográficas exige la adopción de medidas eficaces para evitarlos (...) habiendo tenido en cuenta al redactarlo las especiales condiciones de esos espectáculos, su rápida difusión en todo el Reino y las notorias deficiencias de algunos locales”<sup>68</sup>. La nueva normativa establecía que los pabellones tuvieran una única planta, aunque se permitía la construcción de una tribuna para la orquesta o el acompañamiento musical que no podía usarse para el público. Además, el edificio debía estar independiente y separado de las edificaciones cercanas al menos cinco metros<sup>69</sup> y utilizar en su construcción materiales incombustibles; esto último se aplicaba tanto a los pabellones permanentes como a los temporales, aunque en las instalaciones ambulantes se permite que las medidas de seguridad se sustituyan por otras similares “a juicio de las autoridades”, con lo que se deja un vacío al respecto. No se presta atención ni a los aparatos ni a la película, con lo que el riesgo de incendio sigue siendo el mismo, aunque se trata de minimizar las posibles consecuencias de un fuego. Se plantearon medidas que favorecieran la evacuación del local en caso de incendio, como las salidas laterales con herrajes especiales de fácil y rápida apertura y un alumbrado supletorio durante las proyecciones que, en caso de interrumpirse el suministro eléctrico, sirviera para facilitar la salida del público del local. Para limitar y controlar el aforo de los pabellones, se hace obligatorio numerar las localidades, y al mismo tiempo se estipula que los asientos se sitúen formando filas con unas distancias mínimas determinadas que simplifiquen la salida y permitan la comodidad de los asistentes<sup>70</sup>. Finalmente, se prohibió fumar en todas las

---

68. Real decreto Ministerio de la Gobernación a 14 de febrero de 1908. Gaceta de Madrid de 17 de febrero de 1908 (nº 48).

69. En 1925 se irá más lejos en este tipo de medida al promulgarse un Real decreto reglamentando los establecimientos, industrias y locales, “que por el final que se destinan o trabajo que en ellos se realice pueden constituir una molestia o un peligro para los inmuebles próximos a los moradores de los mismos”. Los pabellones cinematográficos, pueden ser considerados como peligrosos por contener productos en los que puedan involuntariamente originarse explosiones o combustiones espontáneas, dando lugar a incendios o proyecciones que supongan riesgo para personas o inmuebles. Por este motivo muchas de las nuevas salas que se irán construyendo, lo harán en las zonas de ensanche dedicadas especialmente a industrias, o en sus proximidades pero siempre una distancia de 100 a 500 m de todo núcleo de población (*Reglamento de los establecimientos clasificados en incómodos, insalubres o peligrosos*. Gaceta de Madrid de 27 de noviembre de 1925, nº 331).

70. En el Reglamento de 1935 se reflejan las sesiones continuas que practican algunas salas y que no

dependencias de los cinematógrafos y se exigió que los locales se equiparan con medidas para la extinción de incendios (bocas de riego, extintores, aparatos avisadores, depósitos de agua, etc.).

En cuanto al espacio de trabajo del operador del cinematógrafo, se obligó a separar el aparato de proyecciones, por lo menos un metro, de la sala del público y ubicarlo en una cabina, construida con ladrillo, situada en el lado opuesto al de entrada y salida de los espectadores, y equiparla con mecanismos<sup>71</sup> para sofocar un incendio en su comienzo como una boca de regadera y una boca de riego. Los operadores de cabina debían controlar los incendios y evitar su propagación mientras el público sale de la sala por el lado opuesto del edificio. Según Vicente Vera, esta separación permitía dejar la sala en la oscuridad durante la proyección y reducía el ruido del aparato y del arco voltaico<sup>72</sup>.

La publicación de la normativa tuvo numerosas críticas centradas en que nacía obsoleta y en las dificultades de su aplicación, por ejemplo, en lo que respecta a la distancia que deben tener las salas con respecto a los edificios más cercanos que “decreta la muerte de noventa y cinco por cien de los cinematógrafos de España y casi todos los de Madrid<sup>73</sup>”. En cuanto a las disposiciones que afectan al proyector, se dictó que en el interior de las cabinas sólo hubiera dos operadores de los cuales uno de ellos se encargaría, en exclusiva, del arrollado de la película, a lo que se le contesta “esto estaba bien hace ocho años cuando los cinematógrafos eran sistema Lumière, y tenían un hombre que iba arrollando las películas en un cilindro de manubrio. Desde entonces acá se han inventado muchísimas cosas y bastaría que el ministro hubiera entrado en una cabina para convencerse de que ahora las películas se arrollan mecánicamente y además, no son de celuloide<sup>74</sup>”. De la misma manera

---

tendrán la obligación de numerar las butacas.

71. En 1927 la real orden nº 1317 de 5 de noviembre de 1917, impondrá la obligación de que todas las instalaciones de proyección cinematográfica estén provistas de un “aparato previsor de incendios” debido a la frecuencia con la que se producen incendios de las películas en las cabinas. Dichos aparatos deberán ser previamente ensayadas y probadas por la Dirección general de seguridad. En 1930 otra real orden autoriza la utilización de uno de estos aparatos, de patente española, denominado “Sopeña” creado por Luís Sopeña García, domiciliado en Gijón. (Gaceta de Madrid de 4 de mayo de 1930, nº 124)

72. Vicente Vera: *La fotografía y el cinematógrafo*. Pág. 78.

73. Antonio Asenjo, «La muerte de los cines,» *El País*, 24 de febrero de 1908, 3-4.

74. *Ibíd.*, 4.

ante la prohibición de utilizar luz oxi-etérica se afirmaba que en esos años la luz procede de un arco voltaico y pasa a través de un recipiente de agua que impide los incendios.

Arte y cinematografía, en su segundo número, afirmaba que la prensa extranjera había recogido que “las salas de proyecciones, por regla general estaban dispuestas de manera tan deficiente, que tenían aspecto de almacenes unas, y de cuadras otras; que los locales carecían de confort y hasta de higiene, es decir que la característica del cine español era lo que vulgarmente llamamos el barracón<sup>75</sup>”; para desmentirlo recogieron algunas de las salas que en estos años se inauguraron incorporando las nuevas ordenanzas en materia de seguridad e higiene, por ejemplo el Salón de proyecciones recogido en la Ilustración 4. En el número dos de la publicación aparecían el Cine Kursaal (Rambla de Cataluña, 55) de cuyas características podemos destacar que “la cámara del operador está convenientemente dispuesta de modo que quedan previstos todos los accidentes que pudieran ocurrir, sin correr riesgo alguno la seguridad de los espectadores<sup>76</sup>” y que se había inaugurado en marzo de 1910, recogido en la Ilustración 5.

Esta disposición no evitó sin embargo las dos mayores catástrofes producidas en 1912, una de ellas fue la del cine La Luz de Castellón el 27 de mayo de 1912, la sala era un barracón de madera de 175 metros cuadrados con capacidad para 300 personas y era la sesión de las 22,30 de la noche. El incendio surgió por inflamación de la película<sup>77</sup>. El dueño del cine, un tal Eduardo Pitarch explicó al juez que “al ir a proyectar la película se inflamó, tiró de ella y fue a caer encendida sobre el pequeño montón que formaban las demás; como la materia de que están hechas es tan inflamable, se prendieron instantáneamente todas, y las llamas se propagaron a la cabina<sup>78</sup>”. El juez dictó auto de procesamiento contra él.

La conmoción que generó este incendio provocó momentos de pánico en otras salas por fuegos de pequeña intensidad e incluso por falsas alarmas como sucedió en Bilbao, en el circo del Ensanche generado con cuarenta y dos fallecidos<sup>79</sup>. El incendio generó,

75. Arte y cinematografía, 10 de octubre de 1910, 6.

76. *Ibíd.*

77. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, 212.

78. ABC, 29 de mayo de 1912, 10.

79. Horrible catástrofe en Bilbao, *La correspondencia militar*, 25 de noviembre de 1912, 1.



ARTE Y CINEMATOGRAFIA

## Salón de Proyecciones

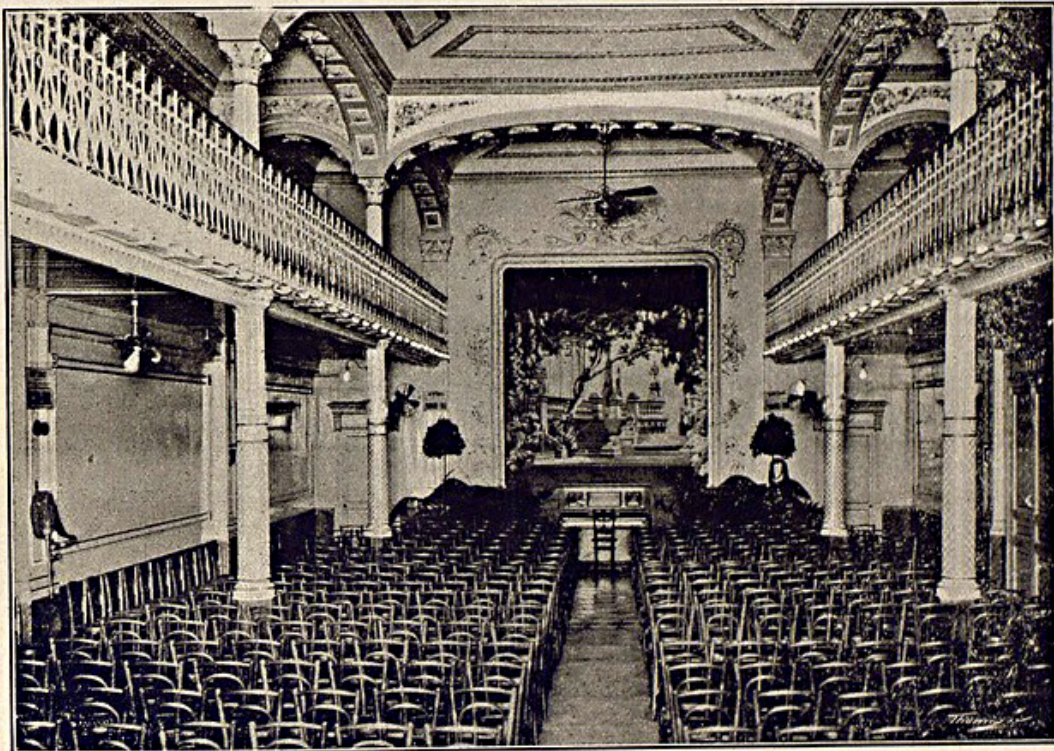
Está situado en uno de los puntos más céntricos de esta capital. Su fachada y vestibulo aun cuando ostentan una ornamentación en la que predomina la seriedad y la sencillez no dejan de ofrecer cierta severidad que le dá un aspecto aristocrático.

Lo notable es su interior. Es lo que puede llamarse una sala de recursos ya que su capacidad es bastante para contener un buen número de espectadores, disfrutando todos de bastante comodidad.

Está decorado con verdadera elegancia y posee espléndida iluminación.

La sala de espectáculos consta de una extensa platea y de una galería en el primer piso en la que los asiduos concurrentes forman animadas tertulias.

Fué inaugurado en 1906 por la actual empresa de los señores Zacarini Hermanos, debutando en él los notables artistas *Hermanos Aragón*.



Por él, han desfilado los más importantes números de variedades y en el *gremio*, el haber actuado en Proyecciones viene á ser algo parecido á unción artística; es decir, que ello equivale á haber adquirido cartel.

En cuanto á proyecciones, sus empresarios tienen á orgullo el poder decir que dan cuatro estrenos diarios y que las cintas que se exhiben solo están tres días en el programa.

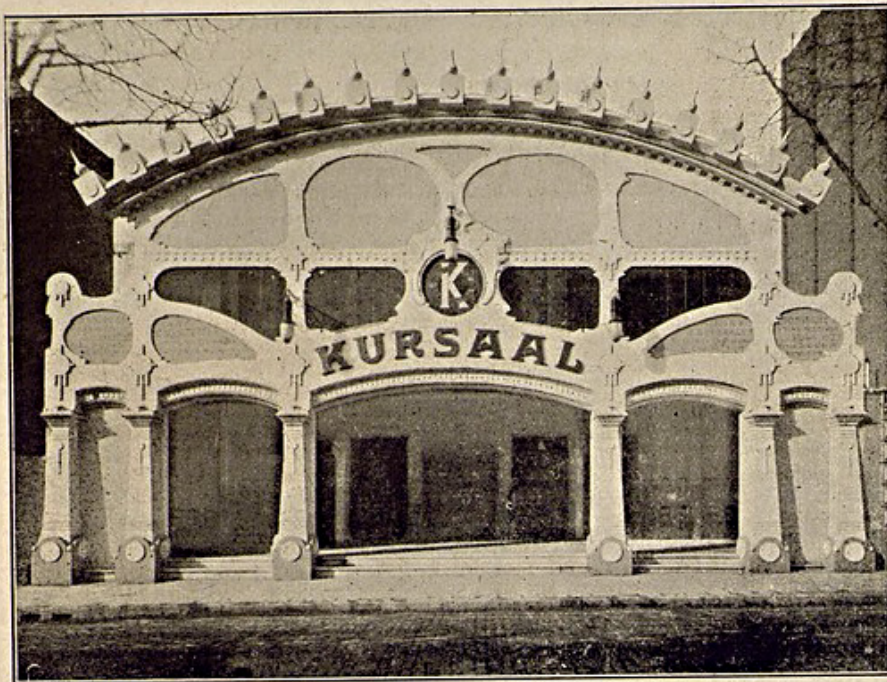
Lo dicho es bastante para patentizar que el espectáculo que se dá en Proyecciones es siempre variado y ameno.

J. F.

ILUSTRACIÓN 4.- ARTÍCULO SOBRE EL SALÓN PROYECCIONES. LAS PELÍCULAS SÓLO ESTÁN TRES DÍAS Y QUE OFRECEN CUATRO ESTRENOS DIARIOS.

Fuente: *Arte y Cinematografía*, 10 de noviembre de 1910, 1.





CINE KURSAAL @ RAMBLA DE CATALUÑA, 55-BARCELONA

No ha mucho tiempo que la prensa profesional extranjera, tratando de las proyecciones cinematográficas en España, virrió la especie de que las salas de proyecciones, por regla general estaban dispuestas de manera tan deficiente, que tenían aspecto de almacenes unas, y de cuadras otras; que los locales carecían de confort y hasta de higiene, es decir, que la característica del cine español era lo que vulgarmente llamamos el barracón.

Nada más inexacto. En Barcelona existen hermosos locales destinados a proyecciones y en las poblaciones subalternas los hay también en buen número que nada dejan que desear.

Nos proponemos desmentir la especie propalada por la prensa extranjera, valiéndonos más que de nuestra modesta pluma de las demostraciones gráficas.

Hoy honramos nuestras páginas artísticas reproduciendo la fachada del Cine-Kursaal situado en la Rambla de Catalu-

ña, 55, de esta ciudad. Por este detalle exterior puede juzgarse su elegancia y conexión arquitectónica, cuya severidad está completamente en armonía con su hermoso vestibulo. La sala de espectáculos es espaciosa, elegantemente decorada, conteniendo un mueblaje cómodo para los espectadores, consistente en sillas en la platea y butacas en preferencia. La cámara del operador está convenientemente dispuesta de modo que quedan previstos todos los accidentes que pudieran ocurrir, sin correr riesgo alguno la seguridad de los espectadores.

Anexo al local hay instalado un café y varios sports como son juegos de bolos, patinaje, etc.

El Cine-Kursaal, fué inaugurado el día 6 de marzo del corriente año.

Se han reunido en él tanta comodidad y su empresa se afana tanto en dar buenos espectáculos, que ha conseguido una verdadera predilección por parte del público.



además, un encendido debate en el Senado donde por un lado se exigió la depuración de responsabilidades, hacer cumplir la ley y crear nuevas leyes más restrictivas<sup>80</sup>. En esta sesión el marqués de Rozalejos se dirigió al ministro de la Gobernación afirmando que los cines “están en poder de empresarios codiciosos que, de acuerdo a las Sociedades explotadoras de cintas cinematográficas, solo se cuidan de que en sus instalaciones puedan acomodarse gran número de espectadores, y de que las exhibiciones sean muy numerosas para que les produzcan grandes rendimientos; pero creo que en ninguno de esos cinematógrafos (y son algunos miles los que funcionan en España) está encargado de la manipulación de su maquinaria, no digo un perito electricista, pero ni siquiera un hombre que tenga acreditada su aptitud en fábricas o talleres para encargarse de esa manipulación”. Como consecuencia se cerraron varios cines en toda España y se promulgó un nuevo reglamento para los espectáculos en 1913<sup>81</sup> para los locales de nueva construcción. El reglamento unificaba y recogía las disposiciones existentes e incluyó la necesidad de una autorización e inspección previas a la apertura de los locales, la reafirmación del control del contenido del cartel, la especificación de una serie de medidas de higiene y la subdivisión de los locales en función de su capacidad, subdivisión que sería tomada como referencia por el sector de la distribución cinematográfica a la hora de fijar los costes de alquiler de sus películas. Para la autorización se crearon las Juntas consultoras e inspectoras de teatros en las capitales de provincia, nombradas por el Ministerio de la Gobernación, tres de cuyos miembros debían hacer el reconocimiento previo a la autorización de la apertura o reforma del local. Los miembros<sup>82</sup> de esta Junta eran cargos honoríficos y gratuitos, y en algunos

---

80. Diario de sesiones del Senado (DSS), nº 123, 28-V-1912, p.1765, citado por Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, 214.

81. Real orden de *Reglamento de policía de espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos*. Gaceta de Madrid de 31 de octubre de 1913. Ministerio de la Gobernación.

82. En Madrid y Barcelona la Junta estaba formada por: el director general de seguridad y en Barcelona el gobernador civil (ambos como presidentes), un arquitecto de la Real Academia de San Fernando, un individuo de la Sociedad Económica de Amigos del País, el comisario regio del Teatro Real de Madrid, un ingeniero catedrático de electrotecnia en uno de los establecimientos oficiales de enseñanza, dos diputados provinciales, un profesor decano de la clase de declamación de las escuelas correspondientes, cuatro individuos de especial competencia nombrados por el Ministerio de la Gobernación. En las demás provincias la Junta quedará constituida por: el gobernador civil como presidente, un diputado provincial, el arquitecto municipal, un ingeniero mecánico químico electricista, el inspector provincial de sanidad, el presidente de la Academia o Escuela de Bellas Artes, un individuo de la comisión de monumentos, una persona que se distinga

casos, en función de sus ocupaciones, carecían de conocimientos técnicos para dictaminar las condiciones de seguridad de un local por lo que se realizó una modificación mediante la cual se pasó a exigir una certificación expedida por un arquitecto sobre el estado del edificio y otra del subdelegado de medicina como inspector municipal de sanidad, que dictaminaba las condiciones de higiene y salubridad del local y que debía ser incorporada a la solicitud de apertura<sup>83</sup>. Las Juntas consultivas e inspectoras de espectáculos públicos quedaron disueltas en 1924<sup>84</sup>, a excepción de la de Madrid, pasando a ser las Comisiones provinciales de sanidad local las encargadas del reconocimiento de los salones como trámite previo para su apertura, aunque se retomaron en el Reglamento de policía de espectáculos de 1935.

Uno de los principales problemas de la legislación dictada es que en paralelo a los pabellones y teatros en los que se realizaban proyecciones cinematográficas, existían muchos otros tipos de locales, especialmente cafés, y barracones o locales al aire libre, en los que no observan las medidas de seguridad dictadas. En 1922, catorce años después de esta disposición y tras nueve años del Reglamento de policía de espectáculos públicos en vigor, se prohibieron las proyecciones cinematográficas en cafés y cualquier otro tipo de local que no se ajuste a las disposiciones dictadas para los pabellones permanentes<sup>85</sup>, pero las instalaciones ambulantes se mantuvieron sin una regulación específica.

En los años veinte “el espectáculo cinematográfico se torna hegemónico, su consumo masivo”<sup>86</sup>. En 1925 ya había en España 1.497 cines, casi la décima parte del total europeo<sup>87</sup>.

---

por su competencia en las Letras y en las Artes. Real orden de *Reglamento de policía de espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos*. Gaceta de Madrid de 31 de octubre de 1913. Ministerio de la Gobernación. En 1932 una orden del Ministerio de la Gobernación (Gaceta de Madrid de 3 de abril de 1932, nº 94) sustituirá el vocal ingeniero mecánico, químico, electricista, por el ingeniero jefe de industria de las respectivas provincias para supervisar las instalaciones eléctricas, que adquieren mayor complejidad con la introducción del sonoro.

83. Real orden nueva redacción del art. 90 del Reglamento de Policía de espectáculos de 19 de octubre de 1913. Gaceta de Madrid de 13 de octubre de 1919.

84. Real orden circular. Gaceta de Madrid de 21 de diciembre de 1924 (nº 356).

85. Gaceta de Madrid, 2 de marzo de 1922 (Nº 61) Real orden circular del Ministerio de la Gobernación

86. Joaquín Canovas Belchí: «El cine mudo madrileño», en Gubern, R. (coord.) *Un siglo de cine español*. (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000.

87. Julio Pérez Perucha: «Narración de un aciago destino» en Gubern et al. *Historia del cine español*. (Madrid: Cátedra, 2005), 48-96.

Las salas que aparecen en estos años lo hacen destinadas a los diferentes niveles sociales. Organizadas en tres tipos de salas, se diferenciaba tanto las prestaciones de la sala como el contenido de las películas proyectadas y el precio de la entrada como queda reflejado en el siguiente texto de 1926:

“tres nuevos coliseos se inauguraron en esta temporada: el Palacio de la Música y del Cinematógrafo, el Cinema del Callao y el Cine Bilbao.

El Palacio de la Música y del Cinematógrafo (SAGE), situado en plena Gran Vía, al lado de hoteles y almacenes soberbios, es verdaderamente soberano. De lujoso decorado y de traza elegante, aristocrática, puede competir con los más famosos del mundo. Butacas cómodas y espaciadas: anchura en vestíbulo y escaleras; un bonito procedimiento de iluminación de excelente efecto, que al encenderse no daña la vista; dos pisos de sillones y arte en el inmueble y en el ambiente; he aquí las características que le convierten en el mejor cine de Madrid y acaso de España.

El Cinema del Callao, emplazado en la plaza de este nombre, de forma alargada, el patio de butacas grandón y con un piso de sillones que se pierden en el techo, rematado por unos palcos propicios a la intimidad, se acerca al Real Cinema – muy clase media – más les gana en la pintura de las paredes y de las salas de descanso, de colorines de tendencia cubista y semioriginal y por la abundancia de mármoles.

El Cinema Bilbao, enclavado en la calle de Fuencarral, a dos pasos del Metro y de los bulevares, en el corazón del barrio de Chamberí, pertenece a lo popular al igual que Pavón, Chueca (antes “El Cisne”), Monumental y Doré. Con aspiraciones de colosal, se queda reducido a un local largo y estrecho, y feo, por los cinco pisos de palcos que posee, colocados de modo anticinematográfico, esto es inadecuado a la índole del espectáculo que cultiva – los hay pegados a la pantalla y más altos que ella — y que le dan una apariencia de patio de casa de vecindad de la rúa de Embajadores y alrededores – únicamente le falta el detalle de ropa tendida, puesta a

secar, en el balconaje —. El cine Bilbao, feo y todo, se ajusta al fin a que se le dedica: distraer al vulgo por módico precio”<sup>88</sup>.

Se establecieron, en realidad, cuatro categorías en función de su capacidad: grupo A de 1.501 en adelante, grupo B de 1.001 a 1.500, grupo C de 500 a 1.000 y grupo D para menos de 500. Esta clasificación se incluirá dentro de otra que dividirá el territorio español por categorías y que marcará los sueldos de los diferentes trabajadores. En buena parte de los palacios y las grandes salas se destinaba un espacio a la orquesta que podía quedar encerrada bajo tablado, como en el esquema de la Ilustración 6, pero como “en ciertos momentos del espectáculo director de orquesta, desde su sitial, ha de atisbar la proyección, (...) se han de abrir uno o más boquetes en el suelo del escenario<sup>89</sup>”.

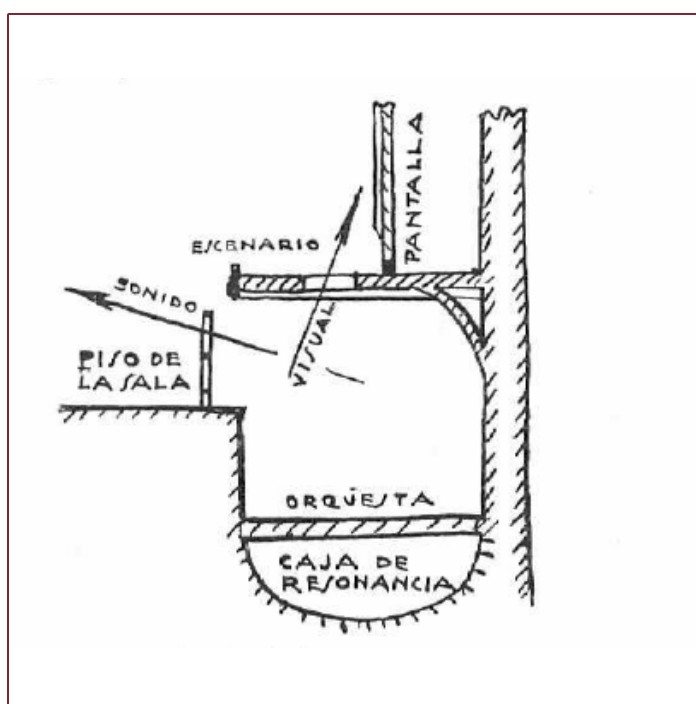


ILUSTRACIÓN 6.- SECCIÓN DE LA ORQUESTA

Fuente: La película del cine, *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923.

Los problemas de inseguridad de los locales de exhibición se vieron agravados con la introducción

del cine sonoro, desde 1929-30, debido a que “el verdadero peligro de incendio que con el cinematógrafo mudo sólo radicaba en las cabinas, (...) ha sido trasladado a, además, a los escenarios u hornacinas”<sup>90</sup> debido a la instalación eléctrica que debía comunicar la

88. *Progresamos enormemente en Popular Film* (Crónica de Madrid). Año I, nº 22 (30 de diciembre de 1926)

89. «Características del cine, La película del cine», *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923, 339-340.

90. Orden del Ministerio de la Gobernación de 15 de agosto de 1933. Gaceta de Madrid de 22 de agosto de 1933 (nº 234)

cabina de proyección, donde se reproducía el sonido, con los altavoces que se situaban junto a la pantalla<sup>91</sup>. Para evitar nuevos incendios se dictaron nuevas medidas de seguridad relacionadas con la utilización de materiales incombustibles e ignífugados, la creación de hornacinas para contener los altavoces situados detrás de la pantalla y la supervisión de la instalación eléctrica por el cuerpo de ingenieros industriales, pasando el control de la autoridad civil a los técnicos especialistas.

En cuanto a las condiciones de higiene de los locales, se obligó a tomar una serie de medidas de obligado cumplimiento que suponían nuevas inversiones de diferente importancia por parte de los empresarios de las salas y que afectaban de manera directa al trabajo del colectivo de servicios auxiliares del local. Estas disposiciones se refieren a cuestiones de higiene que hoy resultan básicas, como la colocación de escupideras y anuncios prohibiendo escupir en el suelo y arrojar colillas, colocar en los “despachos de billetes, esponjas empapadas en agua o a usar otro procedimiento análogo que evite al personal que expende las localidades humedezca sus dedos en la boca al cortarlas del talonario”, “inmunizar” pelucas, trajes de punto, etc., llevados por los artistas, bailarines, figurantes, artistas, etc. al menos cada vez que se cambie de poseedor o limpiar el polvo del teatro y demás salones con máquinas apropiadas. La colocación de termómetros, la de instalar retretes y lavabos con agua corriente y desagüe directo o la instalación de botiquines fueron algunas otras medidas.

Al llegar el año 1934<sup>92</sup>, se mantenían buena parte de los problemas que habían generado las diferentes disposiciones relativos tanto a la seguridad física de los asistentes como la vigilancia de la moralidad; se incluyó la prohibición de entrada a sesiones de cine nocturno a los menos de 16 años que no fuesen acompañados de un adulto<sup>93</sup> y, un año después, se estableció un nuevo Reglamento de policía de espectáculos públicos para tratar de unificar y modernizar las disposiciones dictadas hasta ese momento, añadiendo inspecciones

---

91. *Sobre la reproducción del film sonoro por medio de la luz*. Popular Film. Año V, nº 186 (20 de febrero de 1930)

92. Orden circular del Ministerio de la Gobernación de 13 de julio de 1934. Gaceta de Madrid de 14 de julio de 1934 (nº 195)

93. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, 223.

anuales además de limitar la hora de finalización de los espectáculos a la una y media de la noche de manera general y a las dos en caso de estreno. Durante la Guerra Civil también se actuó sobre los horarios “ante la insistencia de los facciosos en intentar por las noches sus vandálicos atentados a la población civil, ha cundido la alarma de tal forma, que los espectáculos por las noches se ven desiertos<sup>94</sup>”, por lo que se propuso que los centros tuvieran dos sesiones por la tarde a las cuatro y media y a las siete y cuarto. De la continuidad de las exhibiciones dependía la pervivencia del local y de sus trabajadores.

## CABINAS DE PROYECCIÓN

El operador, debido a las disposiciones dictadas, quedó encerrado en la cabina, separado del público y encargado de llevar el programa al tiempo que es responsable de sofocar el fuego en el primer momento. El papel otorgado al operador en este sentido no le restó responsabilidad en lo que respecta a los incendios pero sí provocó que sufrieran heridas de diferente gravedad<sup>95</sup> al intentar apagarlo antes de escapar. Por ejemplo, en abril de 1912 un incendio destruyó el cine Noviciado; según la prensa<sup>96</sup> el fuego se debió a la impericia del ayudante del operador el cual se quemó ambas manos. El cine quedó destruido y días más tarde se publicó una nota de José Espelius de la Jefatura Superior de policía en la que se indicaba que se había realizado una inspección a la instalación —“fue por mi reconocida la cabina y aparato de proyecciones del Coliseo del Noviciado; la primera era de hierro, último modelo, y ofrecía toda clase de garantías; el aparato era modelo perfeccionado, tenía vaso refrescante y cajas protectoras; había también una magnífica caja para refrescar y guardar las películas<sup>97</sup>” — donde se reitera que el fuego se originó por desconocimiento del ayudante y no haber utilizado correctamente los sistemas de seguridad. Por otro lado, las noticias de pequeños incendios en los cuales los operadores se queman ambas manos

---

94. *Carta a la Junta administrativa y al comité económico del teatro*, fechada el 1 de agosto de 1937. CDMH, PS Barcelona Caja 1067.

95. Como consecuencia de un incendio el operador sufrió quemaduras en ambas manos. *La correspondencia de España*, 4 de enero de 1912, 2.

96. *La correspondencia de España*, 8 de abril de 1912, 5.

97. «Acerca del incendio del cine Noviciado», *El Heraldo de Madrid* 10 de abril de 1912, 2.



intentando apagarlos son numerosas.

Las cabinas se utilizaron tanto en las salas estables como en las exhibiciones itinerantes; en este último caso, se vendían cabinas metálicas portátiles como la que vimos en el catálogo Pathé del capítulo 3. En 1915, Víctor Mariani en su *Guía práctica de cinematografía*, indicaba, “es este angosto local en donde se colocan las máquinas, los aparatos luminosos y los accesorios<sup>98</sup>”, cuyas características quedaban indicadas

“generalmente los cuartos de proyecciones se construyen con materiales incombustibles. Por tanto, conviene utilizar para ello el hierro y el amianto, así como amueblar el cuarto con enseres y muebles de hierro.

Se hallan a la venta unos cuartos de proyecciones completos (...). Estos cuartos ya completos suelen adoptarse en instalaciones transportables. Pero, dado su coste no elevado y su practicidad, muchos empresarios los han preferido realizando una economía nada leve en la mano de obra y la construcción.

En el cuarto de proyecciones es menester que el operador tenga a su disposición unos sostenes para el material que necesita; un enrolladora, unas pinzas para poder encolar los films que se le pueden romper, varias bobinas, un frasco con acetato de amil, un pincelito, un cortaplumas para raspar la gelatina del film, etc., etc.

También convendrá instalar un ventilador, así como colocar, por encima de la fuente luminosa, en el caso de una linterna, un recipiente con agua, para conservar húmeda la atmósfera<sup>99</sup>”.

En 1923 *La construcción moderna*<sup>100</sup> le dedicó un número prácticamente monográfico a la construcción de salas cinematográficas en la que las cabinas adquirían mejor acondicionamiento; se afirmaba que

“en un cine bien organizado, donde se proyecten las cintas sin interrupción, ha de haber dos aparatos. Una cabina cómoda debe tener

98. Víctor Mariani, *Guía práctica de la cinematografía*, 264.

99. Víctor Mariani, *Guía práctica de cinematografía*, (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1915), 266.

100. *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923.

de dimensiones 3,60 metros de frente y unos tres de fondo, y no ha de carecer de ventilación adecuada (...) pues la temperatura dentro de ella suele ser elevada mientras funciona. Contigua o debajo de ella, habrá un W.C., y a poder ser, una pequeña habitación de descanso. Los aparatos de proyección son aproximadamente de 1,35 metros de largo por 0,70 de ancho. La cabina se suele colocar en el fondo del anfiteatro último o de la planta de butacas<sup>101</sup>”.

En el caso de la cabina del Monumental está construida de “cemento armado con puerta de hierro y los aparatos Power de proyección están dispuestos de modo que sofoquen instantáneamente la inflamación de películas<sup>102</sup>”. A diferencia del cuarto angosto que describió Mariani, se indicaba que

“Las dimensiones de la cabina deben ser tales que el operador pueda con toda comodidad dar vueltas en torno a la mesa y prestar aun los cuidados más superfluos a toda la instalación. Basta en realidad, para una cabina en que sólo haya un aparato, 1,6 metros de altura por 1,35 de ancho. Pero conviene sea lo mayor posible, en primer lugar porque el operador ha de permanecer encerrado en ella durante toda la representación y es indispensable que el calor no le moleste mucho para que conduzca bien el aparato, y en segundo término, porque nunca será excesivo el espacio que dedique a tener ordenados los rollos de película, a fin de hacer los cambios, cuando se trate de asuntos divididos en varios trozos, sin que el espectador se dé cuenta de ello. Con este fin se ha creado, por otra parte, según sabemos, los puestos dobles (...). Actualmente, en las grandes ciudades, no puede asegurarse un servicio irreprochable con un solo aparato, por bueno que sea; así que es raro, en las explotaciones modernas, hallar cabinas dispuestas para menos de dos aparatos<sup>103</sup>”.

Las construcción de las cabinas además debía incluir dos aberturas, una para el paso de los

---

101. «Características del cine», *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923, 338.

102. «La película del cine», *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923, 351

103. Víctor Mariani, *Guía práctica de la cinematografía* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1915), 130-1.

rayos luminosos del proyector y otra para que el operador pudiera comprobar el desarrollo del espectáculo; además la cabina requería, según la publicación mencionada “una ventilación escrupulosa (..) ya que el arco desprende calor bastante para hacer penosa una permanencia prolongada<sup>104</sup>”.

Finalmente, según el *Manual práctico del operador cinematográfico*<sup>105</sup>, además del aparato proyector, la cabina debía haber una mesa con uno o varios arrolladores en los que colocar las películas ya pasadas, y en la que poder pegar las películas que se rompan durante la proyección. Además estaban los rollos de película que restaba por proyectar. La cabina debía incluir también elementos de extinción de incendios, desde mantas a extintores.

En 1932, prácticamente la totalidad de las salas estaban modificadas para incorporar sonido y la utilización simultánea de dos proyectores se había asentado como se reflejó en Estampa: “las cabinas de los cinematógrafos están provistas de dos aparatos, con objeto de no interrumpir la proyección cada vez que se agota uno de los muchos rollos que forman la película completa<sup>106</sup>”.

Además de la instalación de cabinas los aparatos de proyección incorporan mejoras con el objetivo de evitar riesgo.

## LOS OPERADORES DE CINEMATÓGRAFO

Desde la promulgación del Real decreto<sup>107</sup> de 1908 que tenía como objetivo evitar o reducir los incendios en las proyecciones cinematográficas, se comenzó a legislar sobre cuestiones que afectaban directamente sobre

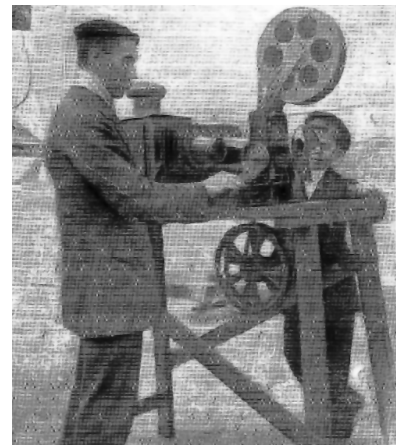


ILUSTRACIÓN 7.- PROYECCIONISTA  
Fuente: *Por esos mundos* 1 de junio de 1912, 749.

104. *Ibíd.* 131

105. W. W. Parker, *Manual práctico del operador cinematográfico moderno. Manejo de los aparatos, averías y remedios. Legislación* (Barcelona: Galve, 1913-4 (aprox)).

106. «Lo que el público no ve en los cinematógrafos», *Estampa*, 19 de noviembre de 1932, 33-34.

107. Real decreto Ministerio de la Gobernación a 14 de febrero de 1908. Gaceta de Madrid de 17 de febrero de 1908 (nº 48).

el trabajo de los operadores. En esta primera disposición se dictó que el proyector se instalara en una garita separada de la sala donde se hallan los espectadores y se limitó el personal que podía estar en la cabina a dos personas, el operador encargado del proyector y un ayudante encargado de arrollar la película. La prensa recogió este decreto como la muerte de los “cines” debido a las condiciones que se exigían a las salas de exhibición: “de cumplirse al pie de la letra no quedará en toda España un cinematógrafo para contarlo. Esto es sencillamente intolerable<sup>108</sup>”.

Fue, sin embargo en 1913, cuando dictaron disposiciones relacionadas con cómo debía desarrollarse el trabajo del operador: se marcó la obligatoriedad de recoger la película a medida que se desarrollara utilizando, preferiblemente un arrollador automático, lo que implicaba que una vez finalizada la proyección de la cinta, había que darle la vuelta a la película para poder volver a proyectarla. Según reflejó Timothy Barnard en sus memorias como operador, las disposiciones que se dictaron durante estos años generaron que “durante la época de las primeras salas cinematográficas (entre 1905 y 1912 aproximadamente), las condiciones laborales de los operadores eran verdaderamente atroces y dieron lugar, junto con la imparable caída de salarios de ese período, a la formación del primer sindicato de la industria cinematográfica, precisamente, en las cabinas de proyección y no en los estudios cinematográficos<sup>109</sup>”.

Los operadores de estos años realizaban toda la instalación relacionada con la proyección, desde la fuente de energía para el proyector ya fuese mediante combinaciones químicas o estableciendo el circuito eléctrico completo, se encargaban de montar la pantalla (ilustración 8) y del propio espectáculo. Según reflejó Barnard “se decía que un operador “de primera” debía, además, poder cambiar la velocidad de la cinta para lograr el efecto deseado, o resaltarlo, en secuencias concretas del filme. Pero fuera o no fuera “de primera”, ningún operador se libraba de la presión y monotonía del trabajo manual con la manivela. Dependiendo de la marca del proyector, se requerían de 70 a 120 giros por cada minuto que

---

108. Antonio Asenjo, «La muerte de los “cines”», *El País*, 24 de febrero de 1908, 2-3.

109. Timothy Barnard, «Operador de máquinas: *Deus ex machina* de las primeras salas cinematográficas», *Archivos de la Filmoteca*, nº 48, Octubre 2004, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 12.

se exhibía una película a fin de mantener la velocidad mínima de 16 fotogramas por segundo, velocidad que, de forma habitual, solía sobrepasarse. Y con frecuencia se rumoreaba que, tras soportar jornadas laborales de diez y hasta doce horas en las primeras salas cinematográficas, el operador sufría convulsiones en los brazos mientras dormía<sup>110</sup>”. Altman señala también que a partir de estos años, quedó desterrado el uso de las diapositivas y que se añadió un segundo proyector en cada cabina de proyección, “a partir de 1911-1912 ya no será necesario alternar vistas fijas con vistas cinematográficas para asegurar la continuidad del programa<sup>111</sup>”. Las formulas comerciales establecidas por los empresarios recaían o marcaban el trabajo de los operadores, como por ejemplo con las pesadas jornadas de sesión continua en las que el operador debía accionar el aparato manualmente mediante la manivela. Un ejemplo tanto del funcionamiento del espectáculo como de las consecuencias para los operadores encontramos en la

carta del operador de cabina del teatro Campoamor que funciona con sistema de pase. Expone que la casa alquiladora de la cinta “Stanley”, ofrecida por episodios en días consecutivos, ha detectado ralladuras en la cinta y pese a que el operador arregla el aparato, en el momento se pide la sustitución del mismo; en carta alegaba que las cintas se proyectaban en dos locales de manera casi simultánea “se está siempre esperando que lleguen las cintas

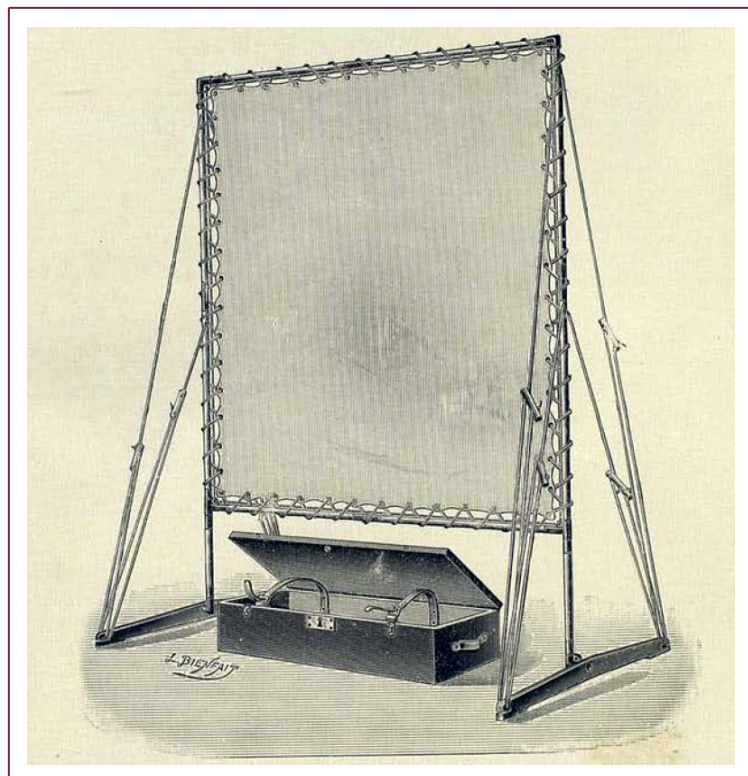


ILUSTRACIÓN 8.- PANTALLA PORTATIL.

Fuente: Luis Macaya, *Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios* (Barcelona, 1905), 41.

110. *Ibíd.*, 15.

111. Rick Altman, «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis.», *Archivos de la Filmoteca*, no. 22 (febrero 1996): 11.

pues en el local que se proyectaba el segundo, que es en el que yo operaba, casi siempre estaba el público impaciente por el retraso de una cinta a otra, por lo cual cuando llegaban, no había tiempo de examinarlas sino de colocarlas en el aparato sin pérdida de tiempo, y lo mismo al terminar una proyección, que el mismo que traía la siguiente cinta, se tenía que llevar la que se acababa de proyectar<sup>112</sup>”.

Finalmente, los operadores se encargaban del mantenimiento de los aparatos y de las películas de las que reparaban roturas, quemaduras, arañazos o las perforaciones del negativo.

Los operadores pasaron a trabajar “durante largas jornadas laborales ininterrumpidas, confinados en pequeñísimos zulos forrados de amianto con un calor agobiante y sin ventilación. Abundaban las quejas sobre dichos cubículos, que carecían de agua corriente o baño y ni siquiera poseían un miserable taburete (...). Dicho espacio tenía que albergar al operador y dar cabida al equipamiento técnico, la máquina de proyección y los rollos de celuloide. (...) Los operadores se pronunciaban en contra de estas condiciones e incluso en contra de la existencia misma de la cabina, alegando que mientras las autoridades pertinentes regulaban el diseño del proyector y de la cabina en materia de seguridad contra incendios, descuidaban las condiciones de la misma y desatendían la preparación del operador. Era un mito, sostenían, que la mayoría de los incendios se produjeran cuando la cinta de celuloide inflamable pasaba por la lámpara de carbón. Por el contrario, era más normal que se declararan fuegos que no tuvieran nada que ver con los propios mecanismos de proyección, a partir del celuloide desechado en el suelo, por ejemplo, o cuando los operadores fumaban en las cabinas o no prestaban atención a las lámparas. Puede que las cabinas protegieran al público a modo de verdaderos cortafuegos, pero –con un vacío legal sobre prácticas de apropiadas y al ocultársele al público las verdaderas condiciones de las cabinas – también se convirtieron en verdaderos focos de incendios y en trampas mortales para los operadores<sup>113</sup>”.

---

112. CDMH, P.S. Madrid 955.

113. Timothy Barnard, «Operador de máquinas: *Deus ex machina* de las primeras salas cinematográficas», *Archivos de la Filmoteca*, nº 48, Octubre 2004, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía



## PRÁCTICA DE LA PROYECCIÓN

Antes de entrar el público el operador debía tener preparada la linterna de proyección, es decir el arco encendido y con los carbones colocados, a continuación debía regular y centrar el punto luminoso sobre la pantalla “antes de la sesión, y en último extremo mientras la orquesta toca la sinfonía, montar la película en el aparato proyector, disponiéndola para que se deslice normalmente<sup>114</sup>”. Las bobinas incluían unos metros de película sin imagen para facilitar la colocación de la película en el aparato, de manera que, una vez enhebrada se podía terminar de realizar el centrado de la ventanilla sobre la imagen del título.

Durante la proyección el operador debía cuidar que el aparato no perdiera el foco, que no se descuadrara, que el arco voltaico generara la intensidad de luz suficiente y, en caso de que la película se rompiera, debía arreglarla pero, además debía girar de manera permanente la manivela para que el funcionase el proyector manteniendo la velocidad adecuada.

“Es indiscutible que del operador depende que la expresión de las figuras esté o no ajustada a la realidad. Estamos hartos de oír las protestas del público cuando la mano del operador, por esta o la otra circunstancia, da vueltas a la manivela con excesiva rapidez, y hasta ahora, que yo sepa, nadie ha hecho público por los medios adecuados la existencia de esta anomalía, que redundaría en perjuicio de la proyección.

Esta es una cuestión importante que, salvo excepciones, da materia para la censura en los «cines» de Madrid.

Es preciso que las empresas comprendan la veracidad de lo que censuro y, en su consecuencia, que pongan de su parte cuanto les sea posible—y en esta ocasión no puede ser más factible la enmienda — para que los operadores «giren » con la debida regularidad<sup>115</sup>”.

Para controlar la velocidad con la que se proyectaba, en Estados Unidos se estableció, en 1916, las hojas con acotaciones en las que se indicaba cómo debían ser proyectadas

---

Ricardo Muñoz Suay, pp. 13-4

114. W. W. Parker, *Manual práctico del operador cinematográfico*, 144.

115. Antonio Morillas, «Detrás de la pantalla.» *La acción*, 13 de febrero de 1919, 3.

las diferentes secuencias de la película<sup>116</sup>; no hemos encontrado ninguna referencia que indique que este procedimiento se utilizase en España. La velocidad de proyección de la cinta estaba íntimamente relacionada con la velocidad de registro de la misma:

“a veces recibe orden el operador de presentar ocho mil pies de película en el espacio de tiempo destinado a presentar seis mil.

Esto produce inevitablemente los disparates que con frecuencia se observan en el telón. Actores moviéndose de un lado hacia el otro de la escena como muñecos automáticos que se han **vuelto** locos repentinamente, columnas de soldados marchando a descompasada velocidad y con pasos indescritibles, un caballo galopando a una velocidad no inferior a noventa kilómetros por hora, un actor que pasa de un lado a otro del telón como alma que lleva el diablo, son consecuencias naturales de las órdenes que recibe el operador de aumentar el número de metros de película.

La exhibición se convierte en una verdadera farsa, y el operador no tiene culpa alguna de ello; más aún, no lo puede evitar. Si se dejase al operador proyectar la cinta como en realidad tendría que ser proyectada, es indudable que produciría un digno drama cinematográfico. (...) Todo depende de la velocidad con que la cinta se proyecta, y el operador tiene que interpretar por completo cada escena; tiene, en una palabra, que dirigir nuevamente toda la película.

Si la velocidad de proyección es la misma a la que fue tomada el original, entonces los artistas aparecerán moviéndose en escena exactamente en la misma forma en que se movieron al ser impresionada la cinta por primera vez. Pero si la velocidad de proyección aumenta o disminuye, todo el efecto de la película quedará disipado; y si la velocidad inicial es muy grande, queda la película estropeada por completo y los artistas

---

116. Timothy Barnard, «Operador de máquinas: *Deus ex machina* de las primeras salas cinematográficas», *Archivos de la Filmoteca*, nº48, Octubre 2004, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 25.

ridiculizados.

El operador tiene que ser un hombre verdaderamente competente y tener un gran conocimiento de su trabajo, a más de cierto sentimiento artístico para interpretar debidamente toda la cinta.

No es la cuestión el proyectar cada escena a una velocidad dada, pues rara vez des escenas son tomadas a la misma velocidad, y es muy grande la variación a que se puede iniciar la velocidad entre cada dos escenas consecutivas<sup>117</sup>.

La utilización de motores en los proyectores no se estandarizó hasta la incorporación del sonido óptico a las copias.

La situación del operador separado del público y el aumento de las salas de exhibición, facilitó o mantuvo cierto código de comunicación entre los espectadores y el operador, por el cual, básicamente, cada vez que los espectadores detectaban algún fallo en la proyección pateaban “formidablemente suponiendo, sin duda, que de esa manera va a enterarse el operador. (...) Claro es que, por muy rápido que quiera ser el operador corrigiendo la deficiencia, no puede serlo tanto que evite unos segundos de mala proyección, ¡y parece enteramente que el público desea que tales anormalidades se produzcan para dar satisfacción a sus pies!<sup>118</sup>”. Algunas salas, para evitar esta situación tenían situados teléfonos que comunicaban con la cabina para avisar al operador<sup>119</sup>.

El operador era, además, el encargado de controlar el encendido y apagado de la luz de la sala desde la cabina y, como hemos comentado, de resolver cualquier incidencia que pudiera surgir en relación con la proyección.

## LA PROFESIÓN

En 1924 a instancias de la Dirección general de Seguridad se convocó un examen de aptitud ante un tribunal para los operadores encargados del manejo de los aparatos cinematográficos

117. «El público y el operador». *El Sol*, 20 de octubre de 1919, 4.

118. «¿Por qué “patea” el público?», *El Sol*, 29 de septiembre de 1919, 2.

119. W. W. Parker, *Manual práctico del operador cinematográfico*, 145.

de los locales públicos<sup>120</sup>. El Tribunal quedó compuesto por un presidente —un arquitecto de la Dirección general en Madrid y los gobernadores civiles en las provincias—, cuatro vocales dueños de cinematógrafos o de casas alquiladoras de películas, un técnico operador<sup>121</sup> y un secretario. El único requisito para presentarse a examen era haber alcanzado la mayoría de edad fijada en 18 años. A la hora de presentar la solicitud de examen, los interesados debían especificar la clase de aparatos “cuyo funcionamiento conozcan” y de los cuales se examinan “siempre que estos ofrezcan las seguridades necesarias para el público” con el cual debían realizar un ejercicio de manejo del aparato y contestar las preguntas que el tribunal hiciese acerca del tratamiento de las películas y cuestiones prácticas de los aparatos cinematográficos en general. El tribunal debía declarar la suficiencia o insuficiencia del operador en función de cuya calificación se concedía un carnet-autorización. Una vez realizados los exámenes se prohibiría el manejo de aparatos cinematográficos a quienes no tuviesen el carnet, sin embargo según las asociaciones representantes de operadores, este tipo de exámenes habilitaban a quienes no eran verdaderos operadores como quedó reflejado en La Reclam cine “he creído siempre que ser operador cinematográfico traía consigo, no sólo el encargarse de la cabina del salón de proyecciones y por lo tanto de la buena marcha y conservación del aparato, sino que también era de su incumbencia el desmontar el aparato cuando las circunstancias así lo requieran. (...) Nunca pude creer que saber colocar la cinta era ya suficiente para que un señor se adjudicase el nombre de operador y cobrara diez o doce pesetas diarias<sup>122</sup>”.

En 1935 se estableció un nuevo examen de aptitud motivado por la introducción del sonido y la paulatina complicación en la utilización de los equipos de proyección, con el objetivo de “que se garantice la capacidad técnica de los operadores, quienes vienen ya siendo sometidos a un breve examen de escasa eficiencia, que justifique que su competencia de trabajo responda a una perfecta manipulación de los aparatos que manejen y sirva de garantía a las empresas para la elección del técnico cuyos servicios hayan de utilizar<sup>123</sup>”. Los

120. Real Orden, Ministerio de la Gobernación, .Gaceta de Madrid 24 de febrero de 1924 (nº 55).

121. Este técnico será de la Federación nacional de la industria de espectáculos públicos a partir de 1932, por solicitud de la misma. Orden circular 4 de abril de 1932. Gaceta de Madrid número 95.

122. «¿Son o no son operadores?», La Reclam cine, 28 de septiembre de 1924, 3.

123. Gaceta de Madrid nº 186 (5 de julio de 1935)

exámenes, de carácter anual, se componían de un ejercicio práctico y otro teórico obteniendo como resultado el promedio de ambas calificaciones. El ejercicio teórico versaba sobre cuestiones relacionadas con la electricidad, los arcos voltaicos, los aparatos integrantes de los diferentes equipos sonoros y su funcionamiento y las diferentes modalidades de reproducción del sonido. En el ejercicio práctico el aspirante debía demostrar “su suficiencia en el manejo de maquinas cinematográficas” con uno de los aparatos propuestos por el tribunal “que deberán ser uno de marca francesa, otro de marca alemana y otro de marca americana”. Las pruebas que los aspirantes debían superar consistían en el montaje de una instalación completa de cinematógrafo, la obturación del proyector, el montaje de un objetivo, la conexión de un circuito eléctrico, la proyección de una película, conocer las causas y corregir la distorsión de la imagen y conocer y colocar los diferentes aparatos de seguridad para evitar el incendio de las películas.

Los conocimientos y capacitación requerida a los trabajadores de este oficio favoreció que se establecieran disposiciones alrededor de estos trabajadores y que éstos se agrupasen en diferentes organizaciones para intentar conseguir mejoras en sus condiciones de trabajo. A finales de los años diez ya había asociaciones de operadores en diferentes regiones, por ejemplo la Sociedad de operadores de cinematógrafo de Castilla la Nueva presentó a las empresas cinematográficas peticiones laborales consistentes en que en las cabinas hubiera un operador, un ayudante y un aprendiz, tener un día libre al mes o jornadas de ocho horas<sup>124</sup>. De los empleados dedicados a la industria cinematográfica, los operadores de cabina fueron los primeros en obtener unas bases de trabajo revisadas en varias ocasiones. La Comisión mixta de espectáculos de Madrid abrió, en marzo de 1929, el proceso de información para estudiar las bases de trabajo de los operadores de cinematógrafo y acomodadores de espectáculos<sup>125</sup> a propuesta de las Sociedades de operadores de cinematógrafo y acomodadores que tenía jurisdicción en toda España a excepción de Cataluña. A finales de año se publicó la primera de las bases de trabajo<sup>126</sup> por las que se

---

124. *El siglo futuro*, 14 de noviembre de 1919, 2.

125. *El Heraldo de Madrid*, 11 de marzo de 1929, 5.

126. *Bases de trabajo de operadores de cabinas cinematográficas de Madrid*, aprobadas por la Comisión mixta de espectáculos de Madrid en sesión del 31 de octubre de 1929. Gaceta de Madrid nº 330, 26 de noviembre de 1929. Ministerio de trabajo y previsión, Dirección general de corporaciones.

iba a regir la profesión. En primer lugar clasificaron las categorías laborales del oficio en jefe de cabina, operador y ayudante, y especificaban los cometidos laborales de cada uno de ellos. Los jefes de cabina quedaron encargados del control del personal de la cabina, llevando para ello dos listas semanales con el número de horas invertidas diariamente por el personal a sus órdenes; una de las listas debía entregarla a la empresa y la otra permanecía en la cabina. El control a este respecto, aumentó en las bases de 1933 pasando a consignar la entrada y la salida, el día de descanso y las horas extraordinarias además de requerir que se firmaran por el propio jefe de cabina y el representante o empresario del local. Además del control del personal, los jefes de cabina eran responsables de la buena marcha del espectáculo, de conservar en perfecto estado todos los aparatos instalados en la cabina, montarlos, reparar las averías, de poner al corriente de su funcionamiento al operador, por si éste tuviera que sustituirle, y de manejarlos durante la proyección. Los operadores se encargaban del repaso del programa el día del cambio del mismo, de la carga y descarga de los aparatos y los arcos, de la limpieza interior de las máquinas, de manejar el cuadro de luz siempre que esté dentro de la cabina y de los aparatos de proyección cuando el jefe se lo mande o cuando se ausente y de las pruebas durante la función y de dar foco cuando se trate de un espectáculo mixto. Los ayudantes quedaban encargados de la limpieza de la cabina, la limpieza externa de los aparatos y cuadro de luces siempre que esté dentro de la cabina, del repaso y vuelta del programa excepto en los días de cambio y de los recados relacionados con el servicio que podían incluir la recogida y devolución del programa (si no había ayudante esta función la realizaba el operador). La introducción del sonoro supuso una mayor especialización por parte de los operadores a los que se concedió, en las bases de trabajo de 1933, un plazo para aprender los nuevos equipos de sonido (un mes en las poblaciones de primera categoría y de dos en las restantes) durante el cual las empresas no podían despedirles. Sobre las nuevas aptitudes de los operadores, en un manual de la época se recogía:

“En el tiempo en que sólo se conocía el cine mudo, el operador no era más que uno de los empleados del cinema a quien no se le pedía, en suma, más que una estricta puntualidad y cualidades profesionales bastante



reducidas. En efecto, su acción sobre la calidad del espectáculo se limitaba a regular convenientemente la luminosidad de la proyección, así como el enfoque y el encuadre [sic], y a ejecutar convenientemente los cambios de bobinas, todo relativamente sencillo y para lo que bastaba un aprendizaje muy corto. Nosotros sabemos bien que el papel del operador era un poco más complejo; la conservación de los aparatos hacía que fuese él un poco mecánico, y por otra parte, le incumbía el cuidado de toda la instalación eléctrica; pero estas funciones eran, en resumen, secundarias desde el punto de vista del público, que no le tocaban directamente.

Hoy día, por el contrario, el film sonoro exige muchas otras cualidades de parte de los operadores, como también muchos otros conocimientos y el mayor cuidado, pues el menor defecto en el enfoque tiene una acción inmediata en el oído del público, que puede redundar en grave perjuicio de la reputación del salón si el hecho se produce. Es, pues, necesario tener una proyección sonora impecable, es decir, aparatos bien enfocados, bien conservados y bien dirigidos. No es exagerado decir que con el film sonoro la cabina de proyección ha llegado a ser el corazón del cinema<sup>127</sup>“.

En 1932 se inició el censo de profesionales de operadores de cinematógrafo<sup>128</sup> para toda España excepto las cuatro provincias catalanas y se restringió el acceso a la profesión y los ascensos. Para ser inscrito en el censo, era necesario estar en activo en alguna de las categorías o acreditar haberlo estado y estar avalado por alguna de las entidades profesionales inscritas en el Ministerio de trabajo, o presentando un documento acreditativo de haber trabajado durante al menos dos años. A partir de la formación del censo los exhibidores no podían contratar operadores que no estuviesen inscritos. En cuanto a los ascensos dentro de la profesión, para ser ayudante debía haber ejercido dos años como aspirante y tener una edad entre los 18 y los 35 años; el ayudante podía pasar a la categoría

---

127. Torrontegui S.: *Tratado completo de cinematografía sonora*. (Barcelona: Ed. José Manotesó, 1933), 542.

128. *Bases para la formación del Censo profesional de Operadores de cinematografía*. Adoptado por el Jurado Mixto de Espectáculos públicos en sus sesiones de 17 y 18 de marzo de 1932. Publicado en Gaceta de Madrid el 16 de abril de 1932.

de operador tras tres años de experiencia y éste convertirse en jefe de cabina con tres años más de experiencia como operador previo examen de aptitud profesional. Como comprobante, los aspirantes debían hacer llegar una certificación firmada por la empresa y el jefe de cabina, al Jurado mixto de espectáculos públicos, que dejara constancia del inicio de dicho aprendizaje.

Además de la jerarquía laboral, de cara a establecer los sueldos, se clasificó las diferentes poblaciones en cuatro categorías en función de las cuales los operarios cobrarían diferente sueldo de base. En la primera categoría se incluyó Madrid, Valencia, Zaragoza y Bilbao; en la segunda Alicante, Burgos, Gijón, Oviedo, Pamplona y Valladolid; y en la tercera Toledo, Vitoria, Salamanca, Castellón, Guadalajara, Las Palmas, León, Astorga, Palencia y Pontevedra. Cuatro años más tarde se estableció una cuarta categoría y aumentaron las existentes.

Por lo que respecta a los empresarios, se les obligaba a tener un jefe de cabina y un ayudante, bien fuese un operador con carnet o bien un aspirante, haciendo obligatorio la contratación de profesionales con carnet frente a los aspirantes.

El personal sometido a las bases de trabajo pasó a ser considerado de plantilla adquiriendo con ello algunos beneficios laborales como la baja por enfermedad del 100% del sueldo entre siete y diez días y del 50% hasta un mes siendo la sustitución interina. En cuanto a las jornadas laborales y los descansos, se mantuvo la jornada legal con una hora como mínimo para cada una de las comidas y las horas extraordinarias pasaron a ser de libre aceptación por parte del obrero suponiendo un aumento progresivo según aumente el número de horas: 25% las dos primeras, 40% las que excedan de dos y 100% las de la noche después de la función. El personal de cabina tenía, además, un día completo de descanso remunerado entre semana que no podía coincidir con el cambio del programa y siete días anuales ininterrumpidos.

Pese a las bases de trabajo y a los salarios mínimos estipulados, la nómina del cine Fuencarral, en Madrid, en julio de 1936, muestra sueldos inferiores a los estipulados. Así el jefe de cabina cuenta con un sueldo de 16 pts diarias y el operador (hay uno principal y otro

suplente), con 8,50 pts diarias<sup>129</sup>. Queda por estudiar más casos que nos permitan obtener conclusiones.

En la siguiente tabla se muestra una comparativa de los sueldos diarios del personal de cabina, según las bases de trabajo de 1929<sup>130</sup>, 1933<sup>131</sup> y 1936<sup>132</sup>.

|      | JEFE DE CABINA |                |                |                | OPERADOR       |                |                |                | AYUDANTE       |                |                |                |
|------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
|      | 1 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> | 1 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> |
| 1929 | 13             | 11             | 9,50           |                | 8,50           | 7,50           | 5              |                | 4              | 3              | 2,50           |                |
| 1933 | 15             | 12,50          | 10             | 8              | 10             | 8,50           | 8              | 5              | 4,50           | 4              | 3              | 2,50           |
| 1936 | 20             | 15             | 12             | 9              | 15             | 10             | 8              | 6              | 9              | 5              | 4              | 3              |

TABLA 1: COMPARATIVA DE LOS SUELDOS DIARIOS DEL PERSONAL DE CABINA, SEGÚN LAS BASES DE TRABAJO DE 1929, 1933 Y 1936.

Trasladando estos datos a una gráfica (Gráfico 1), obtenemos una comparativa de la evolución en los diferentes tramos profesionales y en función de las categorías laborales en la que se observa que las poblaciones clasificadas de primera categoría recibieron mayores subidas salariales que las de menor clasificación y cuanto mayor era la categoría laboral porcentualmente más elevadas eran las subidas. La mayor subida corresponde al año 1936, donde el sonoro estaba completamente instaurado en el país y los sindicatos de trabajadores habían adquirido un peso importante en el sector. Estas bases de trabajo fueron aprobadas a pesar de la interposición de recursos por parte de diferentes empresarios<sup>133</sup> y algunas sociedades. Es importante señalar que en 1929 no existía la cuarta categoría, motivo por el

129. *Nomina del personal del cine Fuencarral presentada a la Mutua de seguros de la sociedad general de española de empresarios de espectáculos (ramo de accidentes) correspondiente al mes de julio de 1936.* CDMH, P.S. Madrid 1120

130. *Bases de trabajo de operadores de cabinas cinematográficas de Madrid, aprobadas por la Comisión mixta de espectáculos de Madrid en sesión del 31 de octubre de 1929.* Gaceta de Madrid nº 330, 26 de noviembre de 1929. Ministerio de trabajo y previsión, Dirección general de corporaciones.

131. *Bases de trabajo del personal de cabina de cinematógrafo, aprobadas en sesiones del 16 y 23 de junio, 7, 14 y 28 de julio y 4, 19 y 26 de agosto de 1933.* Gaceta de Madrid nº 301, 28 de octubre de 1933. Ministerio de trabajo y previsión, aprobado por el jurado mixto de espectáculos públicos

132. *Bases de trabajo para la sección de operadores de cinematógrafo.* Gaceta de Madrid nº 191 de 9 de julio de 1936. Ministerio de Trabajo.

133. Sociedad General Española de empresarios de espectáculos públicos (Lucas Argilés y Ruiz del Valle como gerente), Cine Moderno de Toledo (Máximo Guerrero como empresario), Sociedad bética de empresarios de espectáculos públicos (José García Borrego como presidente), empresarios de cinematógrafos de Santander, cines Tetuán (Alfredo Barbón y Fernández como empresario), Sociedad profesional de operadores de cinematógrafo de Santander, Asociación y montepío de operadores de cinematógrafo de Zaragoza.

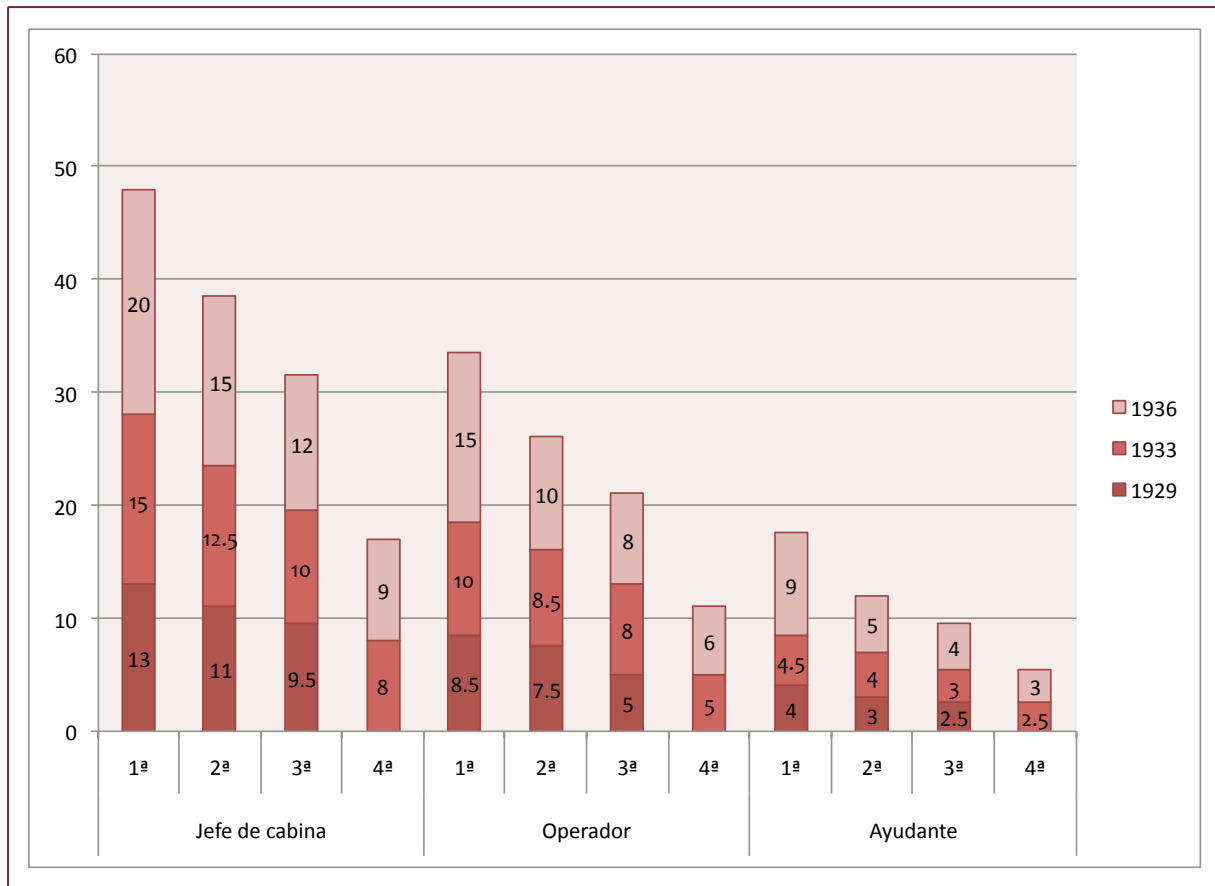


GRÁFICO 1.- COMPARATIVA DE SUELDOS DEL EQUIPO DE OPERADORES EN SUS TRES CATEGORÍAS Y PARA LAS DIFERENTES ZONAS GEOGRÁFICAS.

que queda reflejada una importante subida salarial ante la inexistencia de datos anteriores.

## PERSONAL AUXILIAR DE SALA

El colectivo más numeroso y organizado fue el del personal auxiliar de sala que incluía a los trabajadores con diferentes cometidos relacionados con el funcionamiento de las salas de exhibición. Organizados en la Sociedad de Dependientes de Espectáculos Públicos presentaron en 1930 un escrito al Comité paritario en el que quedaban reflejadas sus aspiraciones de mejoramiento y ante la falta de respuesta publicaron su situación en diferentes periódicos:

“Teniendo en cuenta la carestía de la vida, cada vez mayor, y los sueldos ridículos, algunos de dos pesetas, la situación por que atraviesan estos trabajadores es terrible; ni como suplemento de otros sueldos esas dos

pesetas pueden aliviar a estos empleados. Y decimos éstos, porque siempre se suele alegar que el personal de espectáculos públicos disfruta de otras remuneraciones, y que las que reciben en el teatro son una ayuda para ellos. Cuando se contrata el trabajo de un hombre no se puede tener en cuenta si es rico, pobre, o si cobra en otra parte un sueldo importante. A un esfuerzo extraordinario se debe corresponder con una retribución que compense aquel esfuerzo, puesto que el que lo hace es por necesidad y siempre a costa de su salud. En lo que respecta a las horas de trabajo, ocho diarias y un descanso semanal, es cosa corriente en todos los oficios. Las empresas deben estudiar estas peticiones con un espíritu de generosidad y justicia. Buena prueba de que así será, puesto que ya hay algunas empresas que han concedido las mejoras, lo cual patentiza que la concesión de las peticiones de los trabajadores no constituye una carga imposible de soportar para el negocio. Con las nuevas bases en vigor el público obtendrá un beneficio: la supresión de las propinas, y que el personal de espectáculos le servirá con la misma solicitud que si se le dieran unas monedas. Esperamos que el asunto se resolverá en breve<sup>134</sup>”.

Finalmente, en 1931 se otorgaron bases de trabajo al colectivo<sup>135</sup>, entre los que se establecieron tres grupos laborales para teatros, cinematógrafos y frontones: el primero compuesto por auxiliares de contaduría, ordenanzas, taquilleros, conserjes y serenos; el segundo por acomodadores, recibidores, celadores, porteros y empleados de lavabos que debían trabajar de uniforme; y en tercer lugar el personal de limpieza.

Según se estipuló en estas bases, los taquilleros debían encargarse del billeteo y de entregar la recaudación, los conserjes de cuidar durante el día del recinto y abrir las puertas de entrada y el sereno se haría cargo del inmueble una vez finalizado el espectáculo y cerraría las puertas. Todo el personal incluido en las bases tenía derecho a un día de descanso a la

---

134. «Las aspiraciones de los acomodadores y similares», *La voz*, 24 de diciembre de 1930, 6.

135. *Bases de trabajo de acomodadores y similares aprobadas por la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid (Sesión plenaria de 28 de noviembre de 1931)*. Gaceta de Madrid de 29 de diciembre de 1931, n° 363

semana retribuido y, excepto los serenos y los conserjes, la jornada laboral se fijó en 48 horas semanales.

En la organización del conjunto de personal de sala se estableció la figura del jefe de servicio encargado por tanto, del personal de acomodación, puertas y lavabos, y según el volumen de sala podía darse un segundo jefe de servicio que ayudase y sustituyera, en caso necesario al primero.

|                         | 1ª CATEGORÍA |         | 2ª CATEGORÍA |         | 3ª CATEGORÍA |         | 4ª CATEGORÍA |         |
|-------------------------|--------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|
|                         | 1 PASE       | 2 PASES | 1 PASE       | 2 PASES | 1 PASE       | 2 PASES | 1 PASE       | 2 PASES |
| 1º JEFE DE SERVICIO     | 5            | 8.5     | 4.25         | 7       | 3.5          | 5.5     | 2.75         | 4.5     |
| 2º JEFE DE SERVICIO     | 4.25         | 7.50    | 3.5          | 6.5     | 2.75         | 4.75    | 2.25         | 3.75    |
| RECIBIDORES             | 4            | 6.75    | 2.75         | 5.50    | 3.25         | 4.25    | 1.75         | 3.25    |
| CELADORES Y PORTEROS    | 4            | 6.75    | 2.5          | 5       | 3.25         | 4.25    | 1.75         | 3.25    |
| ACOMODADORES            | 2.25         | 3.75    | 2            | 3       | 1.75         | 2.75    | 1.50         | 2.25    |
| EMPLEADOS DE LAVABOS    | 1.75         | 3       | 1            | 2       | 1.25         | 1.75    | 1            | 1.50    |
| TAQUILLEROS             | 12.5         |         | 10           |         | 7            |         |              |         |
| 1º JEFE DE ACOMODADORES | 25           |         | 20           |         | 12.5         |         |              |         |
| 2º JEFE DE ACOMODADORES | 20           |         | 15           |         | 10           |         |              |         |
| RECIBIDORES             | 12.5         |         | 10           |         | 7            |         |              |         |
| PORTEROS Y GUARDAVALLAS | 10           |         | 7.5          |         | 5            |         |              |         |
| ACOMODADORES            | 7.50         |         | 5            |         | 3.50         |         |              |         |

TABLA 2: RELACIÓN SALARIAL DE LOS DIFERENTES PUESTOS DE LOS OFICIOS AUXILIARES DE SALA, EN FUNCIÓN DE LA CLASIFICACIÓN POR CATEGORÍAS DE LAS LOCALIDADES.

Un año más tarde se aprobaron unas bases complementarias<sup>136</sup> por las que el personal empleado en un local o espectáculo pasaba a ser plantilla fija, de manera que al empezar de nuevo el mismo, tras el cambio de temporada, u otro espectáculo, por el cambio de cine a teatro, todo el personal volvería a prestar servicio en los mismos puestos, dando así estabilidad laboral a los trabajadores.

En 1932 fueron el grupo de tramoyistas los que obtuvieron las bases de trabajo<sup>137</sup>, clasificados

136. Bases complementarias a las de Acomodadores y similares de trabajo aprobadas por el jurado mixto de espectáculos públicos, de Madrid, Sección de Servicios auxiliares de Espectáculos, sea adoptado, en sesión de 20 de febrero último. Gaceta de Madrid número 107. 16 de abril de 1932.

137. Aprobadas por la sección de Dependencias del servicio escénico del Jurado mixto de Espectáculos públicos en sus sesiones de 22, 23 y 24 de diciembre de 1932. Ministerio de trabajo y previsión. Dirección general y de trabajo. Gaceta Madrid de 25 de febrero de 1933. (nº 56).



en tres oficios, maquinista, electricista y utillero, y en las categorías de profesionales y ayudantes. El personal de maquinaria era responsable de montar y desmontar, construir y conservar los decorados, practicables, telones de boca o de incendio y, en general, cuanto guarde relación con la escenografía. Numerosas salas combinaban temporadas de teatro y cinematógrafo y además, en general, se mantuvo la utilización de telones en las sesiones cinematográficas. El personal de electricidad manejaba la instalación y conservación de aparatos, luces, supletorios, anuncios luminosos y, en general cuanto afecta a ese oficio siempre que se encuentre en el local del teatro o tenga relación con el espectáculo. Este colectivo tuvo algunos enfrentamientos con los operadores de cabina, debido a que a estos se les exigía la instalación eléctrica del aparato proyector. El conflicto quedó resuelto permitiendo que los operadores ejercieran de electricistas cuando era la temporada teatral, siempre y cuando estuvieran también censados en este grupo. El personal de utillería se encargaba de la conservación el manejo de muebles, aderezo, accesorios, armería, alfombras, cortinajes, etc. necesario para la escena y no tenía ninguna ocupación, que conozcamos, en la exhibición de películas.

Para la estipulación de los sueldos, igual que en el caso de los operadores, se clasificaron las poblaciones pero, en este caso, en cinco categorías<sup>138</sup>.

Otros puestos relacionados con los servicios auxiliares de sala son los denominados fijadores de carteles y *affiches*<sup>139</sup>, responsables de colocar la publicidad facilitada por las distribuidoras que servía de reclamo a los espectadores. El sueldo, en 1932, rondaba las ocho pesetas diarias en Valladolid, considerada población de primera categoría en la mayor parte de las bases de trabajo.

Por último, podemos destacar también las empresas auxiliares relacionadas con el sector de la exhibición, como eran los vendedores de carbones eléctricos, las pantallas para proyección cinematográfica, la construcción y reparación de máquinas y piezas para la

---

138. Primera categoría (Madrid; Valencia, Bilbao, Zaragoza, Valladolid y San Sebastián), segunda categoría (Sevilla, Málaga y, Santander, Oviedo, Coruña, Vigo, Gijón, Pamplona, Palma de Mallorca, Murcia y Cartagena), tercera categoría (resto de capitales de provincia más Ceuta, Las Palmas, Tenerife, Astorga, Larache, y Melilla), cuarta categoría todas las demás poblaciones.

139. *Contrato de trabajo de la Sección Valladolid*, (1932) CDMH, P.S. Madrid 2593

proyección y espectáculo cinematográfico, la venta de proyectores, maquinaria y toda clase de accesorios para la proyección cinematográfica, los sacos de lona para el servicio de programas, los cristales anunciadores para cines, el forraje de carteles (para propaganda en los cinematógrafos), o las lámparas eléctricas para la proyección y el alumbrado.

Fuera de las bases de trabajo, aparecen otros puestos como el del gerente, que era el responsable general de la sala, organizaba al personal, preparaba el billeteaje para las taquillas, realizaba la liquidación diaria de la recaudación, elaboraba las nóminas de los empleados, pagaba los sueldos semanales y era el responsable de la organización de todo el trabajo.

Aunque no quedó contemplado en las bases laborales de personal auxiliar, junto con la proyección se ofrecía un servicio de bar, importante en los descansos. El servicio de bar era un subcontrato y sus empleados se regían por las bases del resto de los miembros de la hostelería.

Otro oficio que no quedó recogido, aunque contaron con asociaciones propias, fue el de los ciclistas, encargados de recoger las películas de una sala y llevarlas a otra en la que debiera exhibirse.

## MÚSICOS

Un caso aparte es el de los músicos. Dotados de sus propias bases de trabajo desde los años veinte, estaban clasificados en profesores de orquesta y músicos. Hasta 1926, prácticamente todas las películas tenían acompañamiento musical. En EE.UU. las mayores salas empleaban orquestas con más de setenta músicos y un cine medio, local, alquilaba un conjunto de tres a diez personas. El director musical de cine, que también hacía los arreglos, preparaba una nueva partitura cada vez que se cambiaba el programa. “A mediados de los años 20, los cines eran la principal fuente de empleo de los músicos de Estados Unidos, y un gasto considerable para el propietario del cine<sup>140</sup>”. En España, la música no se solía introducir durante las películas naturales ni en las cómicas y las quejas sobre la falta de

---

140. Douglas Gomery, *La llegada del sonido a Hollywood*, en *Historia General del Cine*, vol. VI. *La transición del Mudo al sonoro*, 20.

adecuación con respecto al momento dramático se dejaron sentir cuando los músicos pidieron aumentos de salario, “el público que acude a los cinematógrafos es un público que desea ver el espectáculo, agradándole la música si se la dan pero no anteponiendo el interés del programa “sinfónico” al cinematográfico<sup>141</sup>”. Sin embargo, en las grandes salas se utilizaba como reclamo el programa musical que se iba a desarrollar, tal como se refleja en la Ilustración 9.

La introducción del sonido produjo una grave crisis en este sector que llevó al paro forzoso a buena parte de sus componentes. En 1931, el periódico El Sol calificaba la situación de angustiosa “la penosa situación de los músicos, los cuales se ven arrojados de los cinematógrafos y pequeños teatros a causa de la invasión de música mecánica, mientras

**Nuevo Salón PRÍNCIPE ALFONSO**  
 Génova, 20 - EMPRESA SAGARRA - Teléfono 49-84

**HOY JUEVES 23**  
 Inauguración de la temporada cinematográfica.

TARDE: a las 5                      NOCHE: a las 9,30

ESTRENO del grandioso cinedrama americano en 4 partes  
**DIAMANTES Y PERLAS**  
 ESTRENO de la grandiosa y admirable película marca americana, en cuatro partes

**FUEGO DE CENIZAS**  
 Interpretada por la maravillosa actriz Paulina Frederich  
 ESTRENO  
 de la comedia en 4 partes, verdadera Joya cinematográfica

**MUJERES Y NARANJAS**

La notable orquesta EXCELSIOR interpretará el siguiente concierto:

|                                     |           |                                 |         |
|-------------------------------------|-----------|---------------------------------|---------|
| Danza número 5 . . . . .            | Granados  | Los ciegos de Toledo, . . . . . | Serrano |
| La Bohemia (fantasía) . . . . .     | Puccini   | Barbarroja . . . . .            | " "     |
| Septimino (primer tiempo) . . . . . | Beethoven | Fox-trot . . . . .              | Woorley |

ILUSTRACIÓN 9.- ANUNCIO INFORMANDO DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA Y EL CONCIERTO DE LA ORQUESTA.

FUENTE: EL SOL, 23 DE ENERO DE 1919, 5.

que en establecimientos de otras índoles están sistemáticamente postergados, en favor de

141. «Los pianistas de “cine”», *El Sol*, 30 de junio de 1920, 4.

orquestinas exóticas y conjuntos pintorescos, integrados por ejecutantes extranjeros (...) la crisis de trabajo de los músicos ha ido agudizándose en términos tales, que hoy presenta ya un aspecto insostenible, siendo en extremo angustiosa la situación de estos profesores, que tras de largos años de estudios se encuentran de hecho en un paro forzoso, que los asimila a los obreros manuales de cualquier categoría<sup>142</sup>”. La situación, según se cita en el mismo artículo, estaba provocada por la eliminación de las orquestas habituales en los cinematógrafos y su sustitución por aparatos mecánicos, y agravada por la utilización de altavoces en sitios públicos como cafés y bares, con música de discos gramofónicos y radio.

Tanto la presencia como las consecuencias laborales que tuvo este cambio en el colectivo las dejamos para un desarrollo posterior ya que hasta el momento no hemos encontrado suficientes fuentes al respecto.

## LA ORGANIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES

El colectivo más numeroso y con más organizaciones laborales fue sin duda el de la exhibición. Podemos hablar del comienzo de organización formal de asociaciones obreras del espectáculo a partir de la creación de los Comités paritarios a principios de los años veinte. El objetivo de los comités paritarios era organizar las relaciones de trabajo entre empresarios y trabajadores, dentro de las diferentes ramas industriales, para lo cual se llevaban a cabo elecciones entre las asociaciones oficialmente reconocidas de uno y otro perfil. Según se recogía en la propia ley, los comités debían dar “estabilidad y permanencia a una confrontación de representaciones genuinas de la respectiva profesión u oficio, a fin de normalizar las relaciones de trabajo en ello, convertirse en los órganos de aplicación de leyes obreras dentro de la propia rama industrial; ser los más autorizados elementos de información y asesoramiento al elaborarse la nueva legislación de trabajo y aún erigirse un

---

142. «El paro forzoso de los músicos», *El Sol*, 4 de septiembre de 1931, 2.

día en los propios factores de ella<sup>143</sup>”.

Para establecer un Comité, las diferentes asociaciones obreras, patronales y profesionales podían hacer una solicitud a los delegados regionales de trabajo, una vez formado quedaba adscrito o bajo la tutela de la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid (para toda España excepto las cuatro provincias catalanas, al tiempo que se creaba otra comisión mixta en Barcelona). Además, dentro de los comités paritarios podían formarse las distintas secciones. La separación de las cuatro provincias catalanas implicó que existiese una Comisión mixta de espectáculos públicos de Cataluña que contenía sus propios comités paritarios, por ejemplo en octubre de 1931 se crea un Comité paritario de empresarios y apuntadores de Cataluña<sup>144</sup>.

En paralelo al establecimiento de los Comités paritarios se produjo el ascenso del movimiento sindical. El 15 de febrero de 1926, la Federación nacional de dependientes de servicio escénico solicitó su ingreso en la UGT<sup>145</sup> con 550 afiliados en Madrid. Un año más tarde se inició el proceso para la creación de Comités paritarios de espectáculos públicos<sup>146</sup>. Los Comités estarían compuestos de empresarios, actores, directores y profesores de orquesta, coristas, dependientes de servicio escénico y operadores de cine. En 1928, se creó la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid agrupando a 6 comités paritarios del ramo de la exhibición teatral y cinematográfica, principalmente: autores; actores; coristas; maestros directores, concertadores y pianistas; profesores de orquesta que comprende a los músicos de todas clases que actúen entre otras posibilidades en los cinematógrafos y dependencias de espectáculo, comprendido por maquinistas, electricistas y utilleros, porteros, acomodadores, operadores de cine, empleados y guardas de circos, avisadores y, en general, todos los que se realizan trabajos auxiliares en espectáculos públicos<sup>147</sup>.

---

143. Real Orden del Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria. Gaceta de Madrid nº 258, 14 de septiembre de 1924.

144. Gaceta de Madrid 17 de octubre de 1931 (nº 290)

145. *Carta a la comisión ejecutiva del Comité nacional de la UGT de España por la Federación nacional de dependientes de servicio escénico*. CDMH P.S. Madrid 956

146. Real orden nº 97 del Ministerio de trabajo, comercio e industria. Gaceta de Madrid de 6 de febrero de 1927 (nº 37.)

147. *Estatutos de la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid, aprobados por Real orden de 12 de abril de 1928*. Gaceta de Madrid de 19 de julio de 1928 (nº 201)

La comisión quedó formada por tres representantes de las empresas y tres de cada uno de los comités paritarios, y presidida por un miembro del Ministerio de trabajo ajeno a la profesión. Su misión era hacer cumplir la normativa laboral referente a los espectáculos públicos, ejercer de mediadores o árbitros en los conflictos que pudieran surgir, tramitar y fallar las reclamaciones que se hicieran teniendo las mismas facultades que los tribunales industriales, y proponer mejoras entre otras funciones.

El 6 de diciembre de 1929<sup>148</sup>, se incorporó el sector de la distribución a la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid, mediante la constitución de un Comité paritario de empresas y alquiladores de películas<sup>149</sup>. Dos años más tarde, en 1931 se crearon tres nuevos comités paritarios dentro de la comisión: el Comité paritario de servicios auxiliares de espectáculos públicos, que incluye acomodadores, taquilleros, porteros y encargados del servicio de limpieza, el Comité paritario de acomodadores de teatros, y por último el Comité paritario de operadores de cinematógrafo. La creación de estos comités se justificó por el numeroso personal que se dedicaba a esas actividades. Para la designación de los vocales representativos de cada comité era necesario estar inscrito en el registro de asociaciones; en este caso, por la parte de las asociaciones de empresarios se autorizó a la Asociación española cinematografista y la Agrupación de empresas cinematográficas. Entre las asociaciones obreras figuraban la Asociación de operadores de cinematógrafo de Castilla la Nueva y la Asociación de operadores de cinematógrafo y similares<sup>150</sup>.

La función de los comités paritarios y de la propia Comisión mixta, da sus frutos a través de la elaboración de las diferentes bases de trabajo. Los profesores de orquesta fueron los primeros en obtenerlas en noviembre de 1929<sup>151</sup> y en ellas se fijaba la obligatoriedad de ensayos, los salarios y un día de descanso por cada quince, teniendo el profesor de

---

148. Gaceta de Madrid de 18 de diciembre de 1929, nº 352

149. Se autoriza al mismo tiempo como sociedad obrera a la Asociación general de cinematografistas de Madrid (alquiladores de películas con 26 socios)

150. Para las comisiones de servicios auxiliares y dependencias de teatro, figuran la Asociación de dependientes del teatro (acomodadores), Asociación de dependientes de espectáculos públicos (acomodadores), Asociación de dependientes de espectáculos públicos (acomodadores y similares, la Asociación de dependientes del teatro (acomodadores) y la Agrupación de apuntadores, entre otras.

151. *Bases de trabajo de los profesores de orquesta, aprobadas por la Comisión mixta de Espectáculos públicos de Madrid en sesión de 25 de noviembre de 1929*. Gaceta de Madrid de 25 de diciembre de 1929, nº 359



orquesta que abonar el sueldo del suplente.

Los comités paritarios, no siempre contaron con el beneplácito del sector empresarial a pesar de que éstos también contaban con representantes, un ejemplo de esto puede ser la reclamación contra la empresa Kodak S.A., de varios trabajadores que alegan despido improcedente<sup>152</sup> “por negarse la Sociedad a concederles autorización para que ejercieran el derecho de asociación que conceden las leyes vigentes”, la empresa declaró que el motivo de despido era la falta de trabajo y porque “los obreros eran tales obreros y no empleados“. Queda pendiente continuar la evolución de este caso para conocer la motivación real del despido.

En 1930 la Unión General de Trabajadores (UGT) creó la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos (FEIEP-UGT) y, este mismo año, el sindicato anarquista Confederación Nacional del Trabajo (CNT), implantado principalmente en Cataluña en lo que a espectáculos se refiere, creó el Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos (SUIEP-CNT), es decir, pese a la existencia anterior de asociaciones y sociedades profesionales hasta 1930 no aparece el sindicato de la industria del espectáculo: “ambas organizaciones afrontan en ese instante una doble reconversión industrial. Por un lado, las salas mudas se convierten en salas sonoras y dejan en paro a miles de músicos, también afectados por la implantación de tocadiscos y gramolas. Por otro lado, muchos teatros se transforman en cine<sup>153</sup>”.

La existencia y creación de los dos centros sindicales, de manera casi simultánea, provocó enfrentamientos con el objetivo de hacerse con el mayor número de asociados y territorios de influencia. En una carta enviada por la Federación local de Barcelona de la UGT a la Federación Nacional de Tramoyistas (Madrid)<sup>154</sup>, se dejaba notar esta tensión: “Con objeto de evitar que una vez convocado un acto público de propaganda por alguna entidad de la

152. *Carta del Comité Paritario Interlocal de Fotograbado y Artes Fotográficas (11-12-1930) Firmado por el vicesecretario, José Martínez Agulló.* CDMH. P.S. Madrid C.2451/15.1

153. Emeterio Diez Puertas, *Historia del movimiento obrero.*

154. CDMH PS Madrid 1590/3841 Barcelona 28 de enero 1932

UGT tenga que suspenderse por temor a posibles interrupciones de nuestros adversarios lo que significa para ellos, no un acto de prudencia como en realidad puede ser, sino un acto de cobardía, esta Comisión Ejecutiva ha tomado el acuerdo de dirigirse a todas sus secciones, federaciones nacionales y Comisión ejecutiva de la UGT, comunicándoles que, siendo la obligación de esta Federación local velar por el prestigio de nuestra organización en esta capital, en lo sucesivo se abstengan de organizar actos públicos fuera de sus locales respectivos sin antes comunicárnoslo para que nosotros organicemos el servicio de orden con objeto de que todos los actos que se organicen en Barcelona no sean perturbados por nuestros adversarios”.

En 1931 se publicó la Ley de jurados mixtos<sup>155</sup> que pasó a sustituir a las comisiones mixtas de Primo de Rivera aunque son herederos directos. Los jurados mixtos adquirieron las mismas funciones quedando compuestos como “instituciones de derecho público encargadas de regular la vida de la profesión o profesiones y de ejercer funciones de conciliación y arbitraje<sup>156</sup>”, de manera que debían determinar la reglamentación general de trabajo para cada oficio, el plazo mínimo de la duración de los contratos, los horarios y horas extras, forma y requisitos de los despidos, proponer al gobierno medidas de mejora de carácter técnico y profesional y prevenir conflictos laborales. Ese mismo año, la Asociación de dependencias de teatros de Madrid, que pasó a formar parte de la UGT, aprobó sus reglamentos y modificó su denominación pasando a llamarse Asociación de tramoyistas de Madrid (maquinistas, utileros, y electricistas)<sup>157</sup>. El objeto de la asociación era “procurar el bienestar de sus asociados, estableciendo entre ellos la ayuda mutua y garantía recíproca de concordia y compañerismo, como salvaguardia de sus intereses” y se centró en la reforma y mejora de las condiciones de su trabajo estableciendo unas tarifas mínimas para cada una las profesiones, en el aumento de los salarios en función de la carestía de vida, en la disminución de la jornada y la abolición del trabajo nocturno y en el descanso semanal retribuido. Finalmente, la asociación pretendía establecer subsidios y un sistema

---

155. *Ley de jurados mixtos profesionales del Ministerio de trabajo y previsión*. Gaceta de Madrid de 28 de noviembre de 1931, n° 332.

156. *Ibíd.*

157. Aprobado en la Junta general extraordinaria celebrada en los domingos días primero, 8, 15, 22, y 29 del mes de marzo y 1931. CDMH, PS Madrid.

de bolsa de empleo, mecanismos de ayuda en casos de huelga, despidos, paro involuntario o enfermedad.

El 19 de enero de 1932 quedó disuelta la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid y pasó a actuar como Jurado mixto de espectáculos públicos<sup>158</sup>, integrado por las secciones de empresarios y actores; empresarios y maestros y directores; concertadores y pianistas; empresarios y profesores de orquesta; empresarios y coristas; empresarios y dependientes del servicio escénico (tramoyistas); servicios auxiliares de espectáculos públicos; operadores de cinematógrafo; apuntadores y otros referentes al gremio taurino. A cada grupo de la clasificación le correspondería un Jurado mixto provincial del trabajo que además podrá subdividirse en secciones. En un principio, los Jurados Mixtos de Espectáculos Públicos sólo actuaron en Madrid y Barcelona y más tarde aparecieron los jurados menores en ciudades con más de 500 trabajadores del espectáculo: Valencia, Sevilla, Bilbao y, desde febrero de 1936, Córdoba, San Sebastián, Cádiz, Las Palmas, Murcia, Oviedo, Santander, Zaragoza o La Coruña. En el caso de que la mediación del jurado fracasara, intervendría el Consejo de Trabajo. En 1934 el Jurado mixto de Espectáculos Públicos de Madrid, aprobó en varias de sus secciones<sup>159</sup> relacionadas con la exhibición y los espectáculos en vivo, el trabajo nocturno de la mujer como personal<sup>160</sup> que hasta ese momento tenían prohibido.

En el período que medió entre la disolución de la Comisión mixta y su disolución real, se aprobaron las Bases de trabajo de acomodadores y similares<sup>161</sup>, en las que se diferenciaba, para los cinematógrafos, tres grupos de trabajadores a los que se asignó un sueldo mínimo en función de la población en la que se trabajase. En abril de 1932, la Sección de servicios auxiliares del nuevo Jurado mixto de espectáculos públicos de Madrid aprobó nuevas

---

158. Gaceta de Madrid 19 de enero de 1932 nº 19.

159. Servicios auxiliares, Artistas de Variedades, Maestros directores, Concertadores y Pianistas, y la Sección de Coristas

160. Publicación de acuerdos de carácter general tomados en sesiones plenarios por las Secciones autónomas nombradas, celebradas en diferentes días de febrero de 1934 y publicadas en la Gaceta de Madrid de 14 de noviembre de 1934 (nº 318)

161. *Bases de trabajo de acomodadores y similares aprobadas por la Comisión mixta de espectáculos públicos de Madrid (Sesión plenaria de 28 de noviembre de 1931)*. Gaceta de Madrid de 29 de diciembre de 1931, nº 363

bases complementarias<sup>162</sup> a las anteriores.

Los pintores-escenógrafos solicitaron su inclusión en la Asociación de Tramoyistas, pero les fue denegada en mayo de 1932<sup>163</sup> y, un año más tarde, organizados como Unión de obreros pintores escenógrafos y adscritos a la UGT, y por tanto a la Federación Española de Industria de Espectáculos Públicos (FEIEP), ingresaron en los jurados mixtos unidos con la Federación de Tramoyistas y Afines<sup>164</sup>. Lo cierto es que los tramoyistas<sup>165</sup> acababan de obtener sus bases de trabajo y la inclusión de los pintores les suponía a estos últimos poder adherirse a las mismas. Dentro del grupo de tramoya quedaron incluidos los maquinistas, los electricistas y los utileros, por lo que no es muy explicable el rechazo de esta asociación a la de los pintores.

El primer congreso de la FEIEP se había celebrado en julio de 1932 y, entre otras cuestiones, se aprobó la constitución de una cooperativa de espectáculos públicos, para lo cual intentaron movilizar a las federaciones y trabajadores de manera que se convirtieran en accionistas<sup>166</sup>, la iniciativa se retomó en el segundo congreso de 1934. La cooperativa se formó con el nombre de Cooperativa regional de profesionales de la industria de espectáculos públicos del centro<sup>167</sup>; el sistema de contrato de las salas con las distribuidoras era por alquiler, pagando un 19% del líquido que resultase de ingreso bruto de taquilla deducidos los impuestos de hacienda, asistencia social y el extraordinario municipal y demás. Durante la guerra civil la cooperativa se mantuvo en funcionamiento con una importante nómina de trabajadores formada por un representante, un contador, un jefe de cabina, un operador, un ayudante de cabina dos taquilleras, un conserje, un sereno, 11 acomodadores, dos

162. *Bases complementarias a las de acomodadores y similares, aprobadas en sesión de 20 de febrero de 1932 por el Jurado mixto de espectáculos públicos.* Gaceta de Madrid de 16 de abril de 1932, nº 107

163. CDMH. P.S. Madrid Caja 1001

164. *Carta fechada a 27 de febrero de 1933 entre la Unión de obreros pintores escenógrafos y la Federación de Tramoyistas.* CDMH, P.S. Madrid, Caja 2593.

165. *Bases de trabajo de tramoyistas aprobadas por la Sección de dependencias del servicio escénico del Jurado mixto de espectáculos públicos en sus sesiones de 22, 23 y 24 de diciembre de 1932.* Gaceta de Madrid de 24 de febrero de 1933, nº 55.

166. *Circular nº 5 de LA FEIEP a las Juntas directivas de las Secciones federadas.* CDMH, PS Madrid 889.

167. *Informe al consejo de administración de la cooperativa regional de profesionales de la industria de espectáculos públicos del centro.* CDMH, PS Madrid 708.

porteros, un ordenanza, un encargado de limpieza, siete mujeres de limpieza, una mujer de lavabo, ocho músicos, un electricista y un tramoyista en el cine Avenida. La cooperativa se quedaba también los derechos de explotación del bar y aquellos derivados de anuncios que se puedan realizar dentro del edificio.

En el segundo congreso se tomó, además, la determinación de reestructurar la Federación, lo cual supuso la supresión de las federaciones profesionales con sus respectivas secciones y grupos federados, que pasaron a formar parte integrante de los Subcomités organizados por regiones y dependiendo directamente de la Federación de Industria<sup>168</sup>. Las secciones profesionales y territoriales de la FEIEP-UGT cambiaban constantemente tanto en número como en denominación. Hacia 1937, momento de mayor desarrollo del sindicato, las secciones profesionales relacionadas con el cine eran las siguientes: Asociación de Profesionales de Cabinas Cinematográficas, el Sindicato General Cinematográfico y la Asociación de Conjuntos Cinematográficos. La primera agrupa a los proyccionistas, el Sindicato General Cinematográfico era la fusión de la Asociación de Empleados de Casas Productoras y Distribuidoras de Películas con los militantes de la Sociedad de Obreros y Empleados de Fotografía y Cinematografía, la Sociedad de Peluqueros y Maquilladores de Cine y Teatro y los Fijadores de Carteles. Las secciones territoriales más importantes eran las de Valencia, Barcelona y, sobre todo, Madrid.

El Sindicato Único de la Industria de Espectáculos Públicos de la CNT (SUEIEP-CNT) será el otro gran sindicato de la industria del espectáculo. La CNT se constituyó en Barcelona en noviembre de 1910 y fue prohibido un año después tras la huelga general. La CNT adoptó una estructura basada en el sindicato único en la que cada organización agrupaba a los trabajadores de una misma localidad o de un mismo sector económico. A su vez, estos sindicatos únicos se agrupaban en federaciones comarcales y regionales que conformaban la Confederación. El SUIEP-CNT reúne, en 1936, a 1.500 trabajadores al tanto de sus cuotas.

---

168. *Carta del Comité de federación de tramoyistas y afines a los federales tramoyistas Madrid, 17 de Julio de 1934*, CDMH PS Madrid 1001.

Entre sus secciones figura el Sindicato de la Industria Cinematográfica. Apareció en febrero de 1936 y contaba con 400 miembros. Los dos grandes grupos serán Sindicato único regional de espectáculos públicos de centro y el Sindicato de industria del espectáculo de Barcelona.

Las tensiones entre las dos centrales sindicales fueron continuas, ya que unos y otros trataron de imponer la contratación de sus afiliados, y además, por parte de la patronal las bases de trabajo y las presiones a las que se vio sometida ante huelgas y boicots, añadieron tensión al ámbito laboral. En cualquier caso, los obreros de la industria cinematográfica consiguieron i durante este período.



ILUSTRACIÓN 10.- FACHADA PRINCIPAL DEL MONUMENTAL

Fuente: «La película del cine», *La construcción moderna*, 15 de noviembre de 1923.



## LA DISTRIBUCIÓN DE PELÍCULAS: EL SECTOR CLAVE

“Desde la llegada del *nickelodeon*, productores y exhibidoras han intentado fortalecer sus posiciones controlando la distribución (...) la distribución se ha convertido en el sector clave de la industria cinematográfica”

**D**esde el primer momento nuestras salas se llenaron de producciones extranjeras, europeas los primeros años y norteamericanas a partir de la década de los veinte. La falta de equipos y tecnología nacional hizo que se recurriera a las casas que fabricaban los diferentes aparatos que, en esos momentos, eran las principales productoras de material de exhibición.

El aumento de la demanda de películas propició la aparición de intermediarios para la venta de las mismas que en muchos casos mantuvieron una conexión directa con las empresas de producción. Sin embargo, una vez vendidas, las películas fueron duplicadas y revendidas a otras salas. La picaresca y los abusos del sector de la exhibición marcaron un primer período

---

1. Charles Musser *Before de Nickelodeon, Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. (Los Angeles: University of California Press, 1991), 12.

que transcurrió hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial.

La falta de materias primas y de abastecimiento de películas por parte de la industria cinematográfica europea facilitó el desembarco de las empresas norteamericanas que estaban en plena expansión. Con una producción basada en el sistema de estudios y el *starsystem*, las productoras americanas trasladaron su sistema de integración vertical al mercado cinematográfico español. Este segundo período se caracteriza por el extraordinario poder conseguido por estas empresas: la picaresca y los abusos pasaron a ser ejercidos desde la distribución de películas mientras que la acaparamiento de salas y el sistema de alquileres supuso un golpe definitivo para la enclenque industria española.

## EL ESTABLECIMIENTO DEL SECTOR

Al principio la comercialización de las cintas se realizaba de manera directa entre el productor y el exhibidor sin la necesidad de intermediarios. La proliferación de salas, la exigencia de cambios continuos en la programación de las mismas y la necesidad de ampliar el negocio por parte de las empresas productoras (una mayor venta de películas supone más beneficio), facilitaron la aparición de los intermediarios que, bajo diferentes formas empresariales y denominaciones, irán conformando el sector de la distribución de películas. Estos intermediarios durante la primera década del siglo y buena parte de la segunda, realizaban las transacciones comerciales bajo el mismo sistema de compra-venta que se había establecido con los productores, es decir, cuando un exhibidor necesitaba películas podía adquirirlas en establecimientos situados más cerca de su sala y sin necesidad de dirigirse a los productores, que eran principalmente extranjeros. El aumento de establecimientos dedicados a la venta de películas, por tanto, estuvo motivado por esta facilidad a la hora de adquirir las cintas e incrementado por el hecho de que las salas estables de exhibición adquirieron un público, también estable, que demandaba cambios de programa permanentes. Las películas, una vez exhibidas, se convertían en productos caducos y si el exhibidor no tenía productos nuevos desaparecían los espectadores. La cuestión, además, se agravaba debido a la competencia entre las diferentes salas en

aquellas ciudades en las que ya había un número importante de ellas.

“Eran compradores realmente efectivos de películas y cada uno de ellos por la sencilla razón de tener empleados grandes capitales en el negocio lo cultivaban siempre con provecho importante y hasta en muchos casos se permitían dirigir pedidos directamente de asuntos que creían buenos a otras fabricaciones que en España no estaban representadas.

En la época a que nos contraemos [sic], apenas si alboreaba el negocio del alquiler de películas y en tanto esto es cierto en cuanto la primera empresa que se estableció en Barcelona en el último tercio del año 1906 dedicada exclusivamente a la compra-venta de cintas usadas llegó a realizar negocios de verdadera importancia”.

El paso al alquiler no fue inmediato sino que se ofrecía como una opción más, paralela a la adquisición de la película que al mismo tiempo genera sus propias opciones de negocio con la reventa de las cintas. En 1913 se seguía ofreciendo la venta de películas usadas, quince días después de su estreno para la exportación, para lo cual incluso se realizan pruebas ejemplo Ilustración 1.

El cambio continuo de las películas generó un problema para los empresarios de la exhibición: la acumulación de películas que difícilmente podían volver a exhibir y la dificultad a la hora de amortizar el coste de las mismas. Una de las soluciones a este problema fue la venta de



ILUSTRACIÓN 1.- ANUNCIO DEL REPRESENTANTE BERARDO MUNZI DE BARCELONA DONDE SE PUEDE LEER “SE VENDEN PARA LA EXPORTACIÓN DESPUÉS DE QUINCE DÍAS DE SU ESTRENO, PELÍCULAS A PRECIOS EXCEPCIONALES”.

Fuente: *Mundo cinematográfico*, 25 de septiembre de 1913.

2. «La decadencia del cinematógrafo», *Arte y cinematografía*, 30 de diciembre de 1910: 1-2.

las películas una vez que habían sido usadas, alrededor de cuyo negocio surgieron intermediarios para la compra y venta, como podemos ver en la Ilustración 2. Este negocio de compra venta dejaba fuera, sin embargo, a las empresas productoras que todavía eran las principales comercializadoras de sus propias cintas, lo cual pudo contribuir a la aparición de la opción del alquiler. Para Browser<sup>3</sup> se hizo de sentido común alquilarlas a distribuidores que las hubieran comprado previamente a los productores, aunque el cambio en el modelo no fue tan rápido y las diferentes opciones y modelos convivieron durante años. Una de las fórmulas llevadas a cabo por las productoras fue la creación de sucursales dedicadas al alquiler de películas y equipos y, eventualmente, también a la producción<sup>4</sup>. Éste fue el modo de actuar de las sucursales francesas Pathé y Gaumont, las primeras que se establecieron en nuestro país. Según Francisco Elías, estas empresas seguían la misma integración vertical que los estudios norteamericanos, es decir, refiriéndose al caso de Pathé, “producían película virgen, cámaras tomavistas, aparatos de proyección, y, finalmente en sus estudios se rodaban películas para el público. También tenían locales en los que se exhibían estas películas<sup>5</sup>”, y refiriéndose a su implantación en España afirma que se

“crearon en España filiales, agencias y sub-agencias que aseguraron al producto cinematográfico una extensa y bien organizada red de distribución que abarcaba todo el territorio nacional. Inmediatamente el capital español, grande y chico, seducido por la facilidad con que podría importarse ese producto (no existían trabas aduaneras o de cualquier otra clase), se dedicó frenéticamente a importar películas francesas, italianas, escandinavas, etc., y aprovechando los canales creados por aquellas empresas verticales para inundar a España de material cinematográfico<sup>6</sup>”.

La primera sucursal Pathé se inició, como vimos, a través de Luis Macaya, depositario a través de su establecimiento situado en el pasaje de los Baños de Barcelona desde 1904.

---

3. Eileen Bowser, *The transformation of cinema, 1907-1915* (California: University of California Press, 1994), 22.

4. *Arte y cinematografía*, 28 de febrero de 1911, 3.

5. Francisco Elías, «El cine español y yo» en *Memorias de dos pioneros*, 13-86 (Madrid: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992), 18.

6. *Ibíd.*



ILUSTRACIÓN 2.- ALQUILER Y VENTA DE PELÍCULAS PARA CINEMATÓGRAFOS.

Fuente: *Arte y cinematografía*, 10 de noviembre de 1910.

Según recogió en un artículo la revista *Arte y cinematografía*, en 1910:

“En aquel entonces [hace seis años], las películas vendíanse a precios remuneradores y era de ver como los clientes acaparaban la producción por la que usualmente se cotizaban los tipos de pesetas 2,10 y 2,35 por metro. La casa Pathé Frères, única que con merecida preponderancia surtía más ampulosamente el mercado español, llegó a realizar negocios fabulosos hasta el punto de que sabíase que sus libros de venta arrojaban un promedio de cifra anual de medio millón de pesetas. Y esta cantidad resultaba realmente insignificante comparada con la que consiguió producir la propia casa Pathé en la ocasión que tuvo de decidirse al establecimiento de su sucursal en Barcelona”.

Según el mismo artículo, de una misma película se podían llegar a vender más de cincuenta copias en la sucursal de Barcelona. La muerte de Luis Macaya y el establecimiento de la propia empresa Pathé en España, permitió una rebaja del precio de las cintas sensibles, al tiempo que se establecieron sucursales de Pathé Frères en Valencia y Sevilla, regentadas por Ángel Pérez y Oscar respectivamente<sup>8</sup>, y en Bilbao y Palma de Mallorca como se refleja en la Ilustración 3.

Pero además, al menos desde febrero de 1910, la casa Pathé de Barcelona comercializó tanto productos propios como de otras marcas, como quedó reflejado en los anuncios publicados

7. «La decadencia del cinematógrafo», *Arte y cinematografía*, 30 de diciembre de 1910: 2.

8. *Arte y cinematografía*, 15 de diciembre de 1910, 5.



en la época (Ilustración 4). El acuerdo establecido con la empresa Pathé era la concesión en exclusiva para España, a partir de la cual se podían establecer sucursales y agencias para las diferentes regiones españolas. En 1911, Louis Garnier figura a la cabeza de este

**PATHÉ FRÈRES EN ESPAÑA**  
ESTABLECIMIENTOS PARA LA VENTA DE APARATOS  
Y ALQUILER DE PELÍCULAS DE TODAS MARCAS

|                             |                                                                                                                               |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Barcelona . . . . .</b>  | { Casa Central: 43, Paseo de Gracia; teléfono 2.336; apartado 471; dirección telegráfica y telefónica: Pathéfilms, Barcelona. |
| <b>Sevilla . . . . .</b>    | { 32, Cánovas del Castillo; dirección telegráfica y telefónica: Pathéfilms, Sevilla.                                          |
| <b>Bilbao . . . . .</b>     | { Colón de Larreategui. — Representante: LOPEZ SILVA.                                                                         |
| <b>Valencia. . . . .</b>    | { Colón, 10—Representante: ANGEL PEREZ.                                                                                       |
| <b>Palma de Mallorca. .</b> | { Palacio, 16.—Representante: BALET GRAELL.                                                                                   |

ILUSTRACIÓN 3 (arriba).- ANUNCIO DE VENTA Y ALQUILER DE APARATOS Y PELÍCULAS PATHÉ FRÈRES.

Fuente: *El Heraldo de Madrid*, 18 de enero de 1911, 6.

ILUSTRACIÓN 4 (abajo).- ANUNCIO DE PATHÉ FRÈRES EN BARCELONA.

Fuente: *El Eco Artístico*, 15 de febrero de 1910.

**PATHÉ FRÈRES**

Únicos que ALQUILAN sus  
películas y las de las demás marcas

*Pídanse condiciones á*

**PATHÉ FRÈRES**  
43, Paseo de Gracia—BARCELONA

Dirección telefónica y telegráfica: PATHÉ FILMS—BARCELONA



concesionario<sup>9</sup> como director general para la península, cargo que se extendió a Portugal en noviembre del mismo año<sup>10</sup>, siendo Garnier quien concedió la agencia para Madrid y zona centro a Campúa. Sobre el funcionamiento y la relación entre el concesionario y las sucursales tenemos muy poca información, si bien parece que el encargado del concesionario viajaría para dar a conocer las novedades de la temporada a las distintas sucursales<sup>11</sup>. Durante la Gran Guerra Louis Garnier regresó a su país y, según publicaciones, fue apresado por el ejército alemán; en su ausencia fue su mujer quien se ocupó de la dirección del negocio<sup>12</sup>, práctica habitual en numerosos negocios en los que la denominación del negocio o la concesión permanecía a nombre del marido, por lo que es prácticamente imposible rastrear la labor de estas mujeres. En abril de 1917, se anunciaba el cambio de la concesión en exclusiva para España y Portugal pasando a detentarla la empresa Vilaseca y Ledesma que ya era concesionaria en exclusiva del sistema cinematográfico casero Pathé-KOK. Con este cambio de concesión la sede central se situó en Madrid<sup>13</sup>.

El sistema de funcionamiento de la Pathé será el que nuevamente se vaya asentando en el conjunto del sector definiendo un primer período, hasta el final de la Gran Guerra, caracterizado por el sistema de sucursales que comercializan, principalmente, cine europeo. Al finalizar la contienda, parece que España “ha sido destrozada por la guerra” haciendo desaparecer un número significativo de empresas distribuidoras, entre las que se encuentran Eduardo Solá (Eclair), Alfonso y Castro, Cuesta (Valencia) o Abadal alquilador<sup>14</sup>, entre otras.

En pocos años se implantaron también las producciones norteamericanas —en 1912 a través de “el representante exclusivo en España de la Casa Universal Transatlantic Film, Cox and

9. *Arte y cinematografía*, 30 de septiembre de 1911, 4.

10. *Mundo gráfico*, 8 de noviembre de 1911, 8.

11. *Mundo gráfico*, 28 de agosto de 1912, 10.

12. *Mundo gráfico*, 29 de diciembre de 1915, 5.

13. «La casa Pathé en Madrid», *La Correspondencia de España*, 10 de abril de 1919, 7. La noticia que hemos encontrado posteriormente de Garnier lo sitúan como director cinematográfico y, en España, en la empresa Paramount.

14. F. P. Requena, «De Re cinematográfica», *Arte y cinematografía*, julio de 1920 (numero especial). Citado por Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos* (Barcelona: Ariel, 2002), 145.

Co.<sup>15</sup>”, con Monopol, Biograph, Edison, Savoia, etc.— e italianas con Cines de Roma e Itala Films de Turín, sobre todo<sup>16</sup>. La llegada de estas empresas a España forma parte de su propio proceso de expansión: Pathé, Gaumont e Itala tienen sucursales en EEUU y las empresas norteamericanas necesitan el mercado europeo para la obtención de capital; algunas de las empresas americanas harán su verdadero negocio en Europa en mayor medida que en su propio mercado. El caso de la empresa Pathé es especialmente llamativo, ya que desde un primer momento inició una política que podemos considerar agresiva comercialmente hablando; la mayor parte de las productoras-distribuidoras vendían las películas por unidades, mientras que Pathé ofrecía ya programas enteros semanales con un surtido de películas de diferentes géneros (magia o trucos, actualidades, comedias, etc.)<sup>17</sup>.

“Ni siquiera debían preocuparse en ir a buscar esos programas sino que gracias al gran tinglado montado por Pathé su organización, se los llevaban a las mismas ferias incluyendo carteles para la propaganda, y el feriante ni tan solo tenía que rascarse los bolsillos, sino pagar con parte de los beneficios que había dado el programa de la semana anterior...”<sup>18</sup>”

Las Ilustraciones 5, 6 y 7 muestra parte de la variedad de los sistemas comerciales establecidos, venta, alquiler y reventa tras haber sido estrenado.

En general, las empresas dedicadas a la distribución de películas desde el primer lustro de la década de los años diez tenían más actividades, por ejemplo, Barcino Films, cuyo comerciante es Luis Comas de Argemir (Ronda Universidad 5, pral.), además del comercio de venta y alquiler de películas realiza instalaciones cinematográficas<sup>19</sup>; otras empresas como Marro y Tarré o la propia Pathé Frères (Ilustración 8) establecieron sucursales en Madrid y otras provincias.

15. Fructuos Gelabert, «Aportación a la historia de la cinematografía española» en *Memorias de dos pioneros*, 148. Según el mismo autor, Cox y Co., se adentró también en la producción y no sólo importaba películas sino que también las exportaba.

16. Palmira González López, «El cine mudo en Barcelona». Román Gubern (coor.): *Un siglo de cine español*, (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000).

17. Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939*, 141.

18. Tharrats: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Citado por GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. (Barcelona, ed. Ariel S.A., 2002), 142.

19. *Arte y cinematografía*, 15 de febrero de 1911.

**ALQUILER Y VENTA DE CINTAS CINEMATOGRAFICAS**  
**JOSÉ GURGUÍ**  
 Paseo de Gracia, n.º 56

Exclusivo de los films que más éxito han tenido en el teatro cinematográfico

|                                      | Metros |                                  | Metros |
|--------------------------------------|--------|----------------------------------|--------|
| La mariposa nocturna . . . . .       | 800    | Mignon (film d'art) . . . . .    | 370    |
| La modelo . . . . .                  | 700    | Camito Desmoulins . . . . .      | 410    |
| El último de los Frontignac. . . . . | 1,200  | Sports en américa . . . . .      | 165    |
| Pecados de juventud . . . . .        | 1,000  | La señorita . . . . .            | 780    |
| Amor culpable . . . . .              | 1,000  | En el crítico instante . . . . . | 1,325  |

**El oriental (Car el Hama) - Amor de Príncipe - Vengado ó venganza**  
 y próximamente las cintas de gran metraje y de asunto interesante

➔ **PERDÓN (De la casa Film d'Art) y EL PROFESOR NORDISK**

**A. CABOT PUIG**  
 MANUFACTURA FOTO-CINEMATOGRAFICA

Representante de importantes fábricas extranjeras. — Compra y venta de películas.  
 Stock. — Maquinaria y accesorios para Fotografía y Cinematografía. — Especialidad en  
 la impresión de películas de anuncio y asuntos familiares, bodas, bautizos, etc. — Quali-  
 dades etc. — Marcas, títulos y subtítulos en todos los idiomas

**SALA DE PROYECCIONES Á DISPOSICIÓN DE LOS SEÑORES OLIENTES**  
 Calle de Aragón, n.º 249 (junto á la Rambla de Cataluña)  
 Dirección telegráfica: TOBACA-BARCELONA

**100.000 METROS PELÍCULA DE OCASION**  
 desde 20 céntimos metro  
**DIORAMA. Plaza Buensueeso, 3**

ILUSTRACIÓN 5 (arriba).- ANUNCIO DE JOSE GURGUI, DEDICADO A LA VENTA Y EL ALQUILER DE PELÍCULAS.

ILUSTRACIÓN 6 (centro).- ANUNCIO DE LA EMPRESA A. CABOT QUE COMBINA LA COMPRA VENTA Y PELÍCULAS, Y APARATOS Y LLEVA A CABO RODAJES DE ANUNCIOS Y FAMILIARES PRINCIPALMENTE; POSEE SALA DE PROYECCIONES.  
 Fuente: *Arte y Cinematografía*, diciembre 1911.

ILUSTRACIÓN 7 (abajo).- REVENTA DE PELÍCULAS POR METROS  
 Fuente: *Arte y Cinematografía*, noviembre 1910.

El sistema de alquileres, que empieza alrededor de 1907, fue en un principio muy caótico.

Según Alonso García<sup>20</sup>, hasta 1910 el sector permaneció en manos de los representantes de

20. Luís Alonso García, «De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución



las casas extranjeras asentadas principalmente en Barcelona y a partir de 1911, el volumen



de negocio de películas extranjeras pasó a las alquiladoras nacionales, algunas de ellas con su sede central en Madrid.

El asentamiento de las empresas distribuidoras entre Barcelona y Madrid, provocó que los exhibidores que vivían lejos de las casas

alquiladoras tuvieran que hacer largos viajes o carecerían de posibilidades para elegir.

El sistema implantado en la década de los años diez estableció temporadas



ILUSTRACIÓN 8.- ANUNCIOS DE EMPRESAS DEDICADAS AL NEGOCIO DEL CINEMATOGRAFO CON SUCURSALES. ARRIBA MARRO Y TARRÉ CUENTAN CON SUCURSALES EN MADRID Y LISBOA; ABAJO PATHÉ FRÈRES EN BARCELONA Y MADRID, SUCURSALES QUE MULTIPLICA EN POCOS AÑOS. Fuente: Anuario-Riera, 1908.

cinematográfica en España», *Archivos de la Filmoteca*, no. 66 (2010): 131-145.

cinematográficas que transcurrían de otoño a primavera; finalizada la temporada cinematográfica, las distribuidoras aprovechaban para preparar las nuevas listas mientras los escenarios eran ocupados por las compañías teatrales. Esta alternancia provocó algunas situaciones de conflicto laboral entre los empleados de las salas, principalmente entre electricistas y operadores, al quedar estos últimos sin tarea durante la época estival.

## LOS PASES DE PRUEBAS

Mientras la sociedad Films Barcelona solicitaba “representantes para todos los puntos del globo<sup>21</sup>”, la editora Iris Films anunciaba que su representante exclusivo para la venta era J. Verdaguer que comercializaba películas también de otras marcas en España y Portugal. Las productoras nacionales se encontraron con la necesidad de buscar representantes que vendieran sus productos para poder quedar incluidas en el mercado. Entre las películas nacionales y, especialmente las extranjeras, el crecimiento de empresas y representantes individuales durante el primer lustro de la década de los diez fue importante. Los alquiladores precedían de firmas extranjeras que enviaban a su personal, de las empresas proveedoras de equipos y reparadoras de aparatos, de las productoras con laboratorio propio — que además solían vender equipos y películas— e incluso los exhibidores<sup>22</sup>. Para poder establecerse como distribuidor, era imprescindible contar con un salón de proyecciones propio para mostrar las películas tanto a la prensa como a los exhibidores, en los llamados *pases de prueba*.

“Hace algún tiempo, cuando el negocio cinematográfico en Barcelona estaba en embrión, con toda facilidad los empresarios o sus representantes, la prensa profesional y todos los interesados en el negocio de cintas, podían cómodamente ver todas las películas que al mercado barcelonés llegaban, con solo disponer de un par de horas diarias para presenciar las pruebas.

Hoy día es imposible, dada la importancia que, para bien de todos, ha

---

21. Anuncio de la Sociedad Films Barcelona, *Arte y cinematografía*, octubre 1910.

22. Luís Alonso García, *De arañas y moscas*, 132.

alcanzado el mencionado negocio. (...) Las casas han ido creciendo y aumentándose de tal manera , que hoy no hay forma viable de que las pruebas tengan aquel carácter de continuidad necesario, para que de todas podamos enterarnos y de todas podamos hablar. (...) Las pruebas, base sobre la que descansa el comercio o contratación sobre films, están hoy de tal manera dispuestas, que los empresarios y alquiladores no pueden ver sino una ínfima cantidad de las películas que llegan a Barcelona. (...) El empresario de un cinematógrafo recibe en un mismo día varias invitaciones para asistir (...) Lo mismo decimos para los representantes y alquileres, que procuran constantemente que sus pruebas resulten concurridas<sup>23</sup>”.

El aumento de representantes y sucursales coincidió con el aumento de la producción, tanto por el número de productoras y producciones como por el metraje de las cintas. Esta circunstancia generó que la oferta disponible para los exhibidores fuera muy elevada y que éstos comenzaran a recibir las ofertas en sus propias salas sin necesidad de desplazarse, ofertas y programas que eran facilitados por los viajantes. En esta época es el exhibidor quien se encuentra en una situación de poder sobre el distribuidor, situación de la que dejó constancia la prensa y que llevó al establecimiento de sociedades empresariales.

“Con justicia se están quejando los alquiladores de películas cinematográficas en vista de lo que está ocurriendo, que es una verdadera monstruosidad. Los señores espectaculistas, cortan el bacalao como les da la gana, ellos se hacen el precio; ponen los estrenos en la fecha que quieren y si les conviene aplazarlos para dentro de dos meses, lo hacen como la cosa más natural del mundo sin guardar consideración alguna a los Intereses de los que se desviven para que no les falte material.

Si sobra material, a pesar de la guerra y otras calamidades, es debido a que los alquiladores se han visto obligados a «forzar la máquina» es

---

23. «La cuestión de las pruebas». *El Cine*, 20 de diciembre de 1913, 5.



decir, pagando más y por adelantado, sacrificios que agradecen los espectaculistas mostrándose cada día más exigentes, más desaprensivos y riéndose en las barbas de quien, cuando por la noche haciendo la plana o mejor dicho la plancha, van de local en local ofreciendo novedades.

Se escudan los espectaculistas en que hay mucha producción, que hay muchos alquiladores y por ende que es imposible estrenar todas las producciones que afluyen al mercado, y no hay derecho.

Y a lo que no hay derecho, — dicen con razón los alquiladores— es que con un programa de 4,000 metros se nutran tres o cuatro locales de una misma empresa y que con el maldito «pase» se les estropeen las películas....

Este eco es un verdadero eco, con que quien tenga oídos .. que oiga.

Tienen la palabra las casas alquiladoras<sup>24</sup>”.

Según recogía *Arte y cinematografía*<sup>25</sup>, una vez que los alquiladores veían la película en el pase de prueba, hacían una propuesta económica al distribuidor para quedarse con la exclusiva. En el contrato quedaba fijado tanto la cantidad del acuerdo como el día del estreno, aunque “si la empresa es solvente y las películas son corrientes, los tratos son verbales en la mayoría de los casos<sup>26</sup>”. La liquidación se realizaba por semanas o quincenas y en caso de impagos, entraban en juego las agrupaciones empresariales. La *puja* para optar al estreno de la película podía provocar que determinadas películas debieran exhibirse con un aumento en el precio de la taquilla para poder amortizar la inversión, como fue el caso de la película *Julio Cesar* exhibida en El Dorado tal y como se refleja en la Ilustración 9. Según Alonso García, algunos grandes exhibidores dejaron de acudir a los pases de prueba y adoptaron la costumbre de hacer que fueran los distribuidores quienes acudieran a las salas para proyectar su material<sup>27</sup>.

Tanto para los distribuidores como para los exhibidores adquirir una película de éxito en

24. «Quien tenga oídos ... que oiga», *El Cine*, 20 de marzo de 1915, 7.

25. F. P. Requena, «De Re cinematográfica», *Arte y cinematografía*, julio de 1920.

26. *Ibíd.*

27. Luís Alonso García, «De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica en España», *Archivos de la Filmoteca*, no. 66 (2010): 137.

Magníficos y colosales programas, formando parte de todos el

**EXITO GRANDIOSO—TRIUNFO COMPLETO**  
de la monumental película, grandiosa reconstrucción histórica, de una importancia é interés verdaderamente extraordinarios:

**JULIO CESAR**

*2.500 metros — Exclusiva para este cine*  
Obra maestra de la gran casa *Cines*, de Roma, que supera á *Quo Vadis?...*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Escuela de héroes* y tantas otras que han hecho célebre á tan renombrada marca. Ni los elogios de la prensa mundial, ni la admiración de cuantos han visto la película, pueden dar perfecta idea de esta maravillosa producción, que sólo puede apreciarse admirando la belleza de sus cuadros, la suntuosa *mise en scène*, su irrefragable interpretación, impecable fotografía y la absoluta sujeción á la verdad histórica.

**JULIO CESAR**  
que se proyectó ante *SS. MM. los Reyes de Italia y España*, mereciendo los más grandes elogios de tan augustas personas, sigue su marcha triunfal por todos los países del mundo, alcanzando en todas partes un éxito tan unánime y clamoroso como merecido.

**JULIO CESAR**  
*constituye la glorificación de la cinematografía*  
*Lo más grandioso*  
*Destruyente presentación*  
*20.000 personas en escena*  
*Lo más artístico*

Dada su importancia y elevado coste, durante los días en que se proyecte tan magnífica película, regirán los siguientes precios, incluso los impuestos: *Palcos, sin entrada, 3'50 pesetas; entrada de preferencia, 1 peseta; entrada general, 40 céntimos.*

Completarán los programas: **UN MAX LINDER APOCRIFO**, 800 metros, y la famosa **REVISTA PATHE**, con asuntos nuevos.

**IMPORTANTE.**—Se advierte al público que las sesiones de la tarde **NO SON CONTINUAS.**  
Mañana lunes, *mátnal de once á una, tarde y noche.* Espléndidos programas, formando parte de todos la grandiosa película:

**JULIO CESAR**  
*Exclusiva para el Cine Eldorado*

ILUSTRACIÓN 9.- PUBLICIDAD DE LA PELÍCULA «QUO VADIS» EN LA QUE SE ANUNCIA LA SUBIDA PRECIO TAQUILLA.

FUENTE: LA VANGUARDIA, 4 DE ABRIL DE 1915, 9.

exclusiva podía significar ingresos importantes, por ejemplo Rafael Salvador en 1917, se hizo concesionario exclusivo de *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1917) y afirmaba en una entrevista

“después de siete meses de negociaciones, me pude quedar con ella. Pero doy por bien empleados los sinsabores que la adquisición me produjo. El

éxito económico ha sido excepcional. Las peticiones de provincias son tantas, que me he visto en la necesidad de preparar noventa copias de la «film» [sic].

Un poco antes de saludar a usted, me han entregado un telefonema de una entidad bancaria de Málaga ofreciéndome 10.000 pesetas por la exclusiva de «Sangre y arena» para aquella capital<sup>28</sup>».

Explica que ya ha vendido la exclusiva a un tal José Bernal para toda Andalucía y el norte de África, mientras que dice, se rumorea, que Gaumont tiene la exclusiva para Francia, Bélgica y demás. Los ingresos generados por la distribución de la película pudieron permitir a Rafael Salvador que se iniciara en la edición de películas.

Sin embargo, el término de exclusiva, usado de manera habitual tanto por los distribuidores como por los exhibidores, se utilizaba para

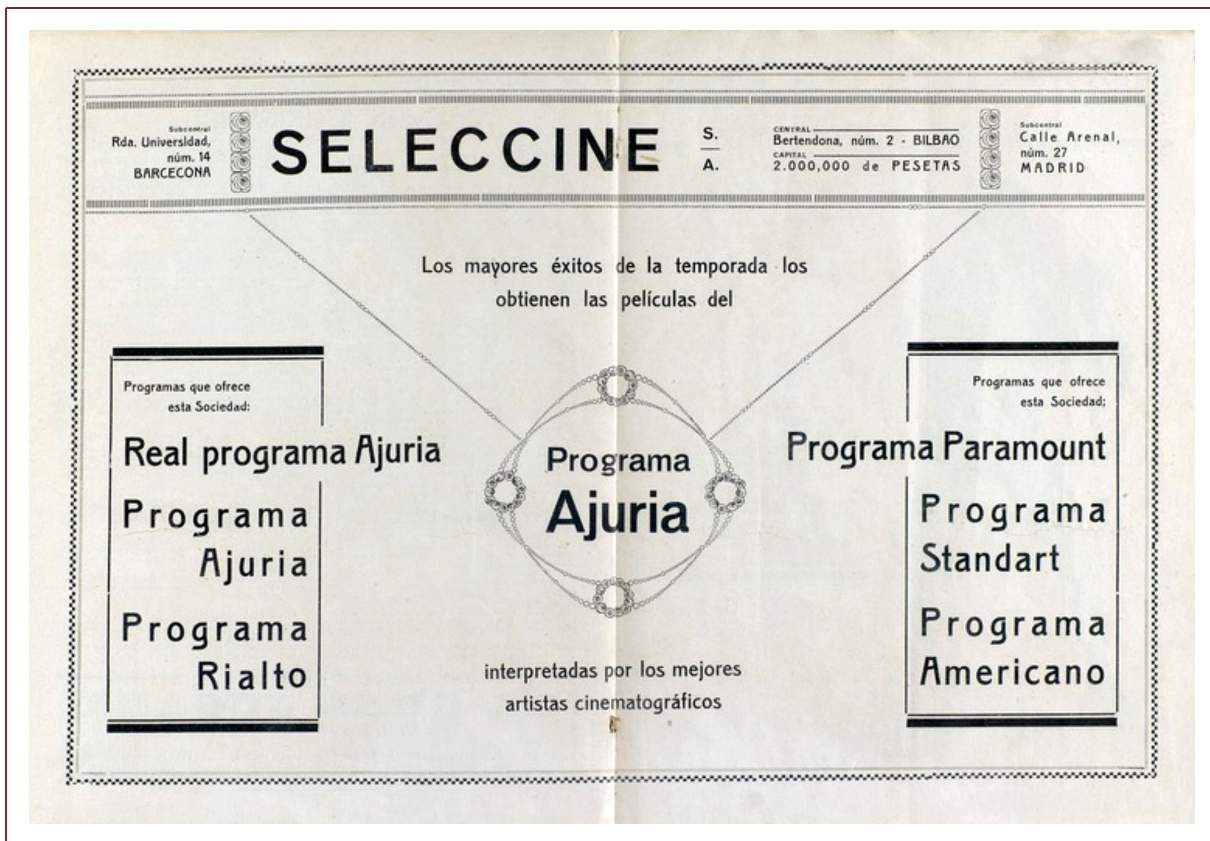


ILUSTRACIÓN 10.- PUBLICIDAD DE LA EMPRESA SELECCINE EN EL QUE SE REFLEJA EL SISTEMA DE PROGRAMAS DE LAS EMPRESAS ALQUILADORAS.

FUENTE: MUNDO CINEMATOGRAFICO, 1921.

28. «La producción nacional», *La acción*, 29 de mayo de 1917, 2.

“toda película de buen metraje, argumento sensacional, interpretación de artistas de primer orden, buena fotografía y presentación lujosa (...) aunque eso de exclusiva lo sea por antonomasia, pues lo exclusivo es el hecho de que la estrene una sola empresa local.

En este caso, el precio es por la película y por cierto número de días, que rara vez pasa de siete. Por estas exclusivas, según la importancia, se han pagado mil, dos mil y hasta cinco mil pesetas según las plazas, siendo Barcelona y Madrid las que más pagan. Por lo demás, Barcelona, Madrid, Valencia, Zaragoza, Málaga y Bilbao son en las que se establece el más alto precio de alquiler. Hay películas, pocas, que ganan de alquiler treinta, cuarenta, cincuenta céntimos, alguna una peseta, por metro y por tres días; pero el material corriente oscila entre quince y veinticinco céntimos metro por tres días, que suele convertirse en cuatro<sup>29</sup>”.

Las empresas alquiladoras organizaban su material en programas agrupados en función de la nacionalidad de las películas, de las estrellas o de los estudios, tal y como se refleja en la Ilustración 10. Para ello los directores solían viajar fuera del país para asistir ellos mismos a pases de pruebas y firmar nuevos contratos, tal y como refleja los siguientes textos:

“Después de asistir a las brillantes pruebas privadas de las Selecciones Prodisco, que se han celebrado en estos días en los salones Cataluña, Kursaal y Pathé Cinema, de Barcelona, ha marchado a París y Londres el joven y activo gerente de la prestigiosa casa distribuidora JULIO CÉSAR, S. A., D. César Alba Delibes, con objeto de seleccionar más material para la próxima temporada y firmar nuevos contratos con importantísimas casas norteamericanas. Damos esta interesante noticia porque todo indica que será una brillante y atractiva campaña para la temporada 1926-27 por los concesionarios en España de la *Producers Distributing Corporation*<sup>30</sup>”.

“El director en España de la Universal, se encuentra en Berlín, a donde fue

29. F. P. Requena, «De Re cinematográfica», *Arte y cinematografía*, julio de 1920.

30. «El viaje del Sr. Alba», *El Heraldo de Madrid*, 5 de mayo de 1926, 4.

con el exclusivo objeto de asistir a la prueba privada de las producciones de la marca que representa, para la temporada próxima y comprobar por sí mismo si responderán al gusto español<sup>31</sup>”.

## ASOCIACIONES EMPRESARIALES

En 1912, con la industria cinematográfica afincada en Barcelona, se promulgó una disposición que establecía la censura previa, lo cual afectaba negativamente a toda la industria y repercutía directamente en la distribución. Por este motivo, varios empresarios catalanes, entre los que se encuentran Andreu Cabot i Puig y su cuñado Joan Verdaguer i Mota<sup>32</sup>, viajaron a Madrid para protestar contra esta medida que si bien se relajó en un primer momento recobró fuerza en 1921. Cabot i Puig fue el primer presidente de la *Asociación de fabricantes, representantes y alquiladores de películas cinematográficas*, “creada por los distribuidores para defenderse de los abusos de explotación por parte de los exhibidores<sup>33</sup>”.

Los empresarios de la distribución habían reaccionado ante al establecimiento de sociedades profesionales de exhibidores como la *Asociación madrileña de empresas cinematográficas* o el *Sindicato de empresas cinematográficas de Cataluña*<sup>34</sup> estableciendo sus propias asociaciones, entre las que destacaron la *Sociedad de alquiladores de Madrid* y la *Mutua de defensa cinematográfica*, asociaciones que pretendieron organizar el mercado del alquiler en lo que respecta a precios y condiciones. En este primer período, los alquiladores utilizaban las películas alquiladas de la misma manera que habían usado las películas compradas. Al adquirir una película el exhibidor disponía de ella libremente y la comercializaba y explotaba según sus posibilidades, es decir, la exhibía libremente en las salas que considerase oportuno y posteriormente la revendía; al pasar al sistema de alquiler, la forma de operar de los exhibidores se mantuvo y la misma película era exhibida en diferentes locales. Una de las cuestiones que se intentó regular a través de estas

31. *Popular Films*, Año II, n° 35 (31 de marzo de 1927)

32. Representante de la casa francesa Eclair y de las italianas Aquila Films y Milano Films.

33. Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. (Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008), 815.

34. «La cinematografía española». *El imparcial*, 20 de junio de 1916, 1.



asociaciones fue la práctica del *pase*. La *Sociedad de Alquiladores de Madrid* se estableció en 1914, con el objetivo de defender los intereses de sus socios en lo relacionado con el “cobro de facturas, cumplimientos de contratos, desperfectos en el material y casos análogos, pero sin mezclarse en absoluto en todo aquello que tenga relación con la forma o el modo de llevar el negocio interior de cada casa, como por ejemplo, precios de las películas, número de ejemplares de estreno, pase de películas, monopolio, etc.<sup>35</sup>”. En cuanto a los cobros, los socios debían remitir la “relación de facturas pendientes, con especificación de la cantidad, nombre del deudor, local donde se hizo la deuda, así como de las causas que dieron motivo a la negativa de pago del deudor<sup>36</sup>”, posteriormente se estudiarían los motivos y se escucharía a ambas partes para que la Junta General dictaminara quién tenía razón. En caso de que se le diese al distribuidor, los demás socios se comprometían a no suministrar películas al exhibidor hasta que la deuda estuviera saldada. En el caso de los desperfectos en las películas se actuaba de manera similar y en cualquier caso “todos los socios se comprometen a defender los intereses del compañero como propios<sup>37</sup>”.

Como miembros figuraban J. L. Campúa, agente de la casa Pathé Frères, E. González agente de la casa Hornemann, A. Caamaño agente de la casa Alfonso y Castro, J. Soler agente de la casa Marín, y A. Velarde al frente de las casas Bosch y Casanovas y Piñol. Pese a que inicialmente el planteamiento fue no entrar en el terreno de los precios de alquiler de las películas, en 1916 acordaron la subida de los alquileres<sup>38</sup>, estableciendo tarifas mínimas para la temporada de invierno: las películas de largometrajes en estreno pasarían a cobrarse a 15 céntimos el metro para un cine y 25 céntimos para dos, en ambos casos durante tres días; las películas en reestreno a 10 céntimos un cine y 15 céntimos dos cines tres días; y las películas de cortometraje, es decir, hasta cuatrocientos metros, 7 céntimos un cine y 9 céntimos en dos cines, en ambos casos durante dos días. Acordaron permitir el pase de una copia en dos cines de una misma empresa como máximo, pero si el pase se realizaba entre dos cines de diferente empresa cada sala pagaba su precio, fórmula que pudo favorecer la

---

35. «Una circular de interés», *El Mundo cinematográfico*, 25 de octubre de 1914, 16.

36. *Ibíd.*

37. *Ibíd.*

38. *Arte y Cinematografía*, nº 137, julio 1916.



fusión de locales para amortizar el material alquilado. La asociación acordó además, cobrar la llamada *reclamé*, es decir el material publicitario que exponía la sala como reclamo para el público.

*La Mutua de defensa cinematográfica*<sup>39</sup> se creó, en Barcelona, en julio de 1915 . En sus estatutos se fijaron los objetivos de la misma, relacionados principalmente con el cobro de cuotas a los morosos. El sistema establecido por la mutua fue similar al de la sociedad de alquiladores de Madrid: los asociados quedaban obligados a no suministrar material a aquellos que debiesen dinero a alguno de los asociados. La asociación, en 1926 seguía sin tener regulado el sistema de pases de prueba, y Eduardo Gurt en calidad de presidente mandó una carta a los asociados ante la campaña iniciada por la prensa debido a las dificultades de acudir a los pases de prueba o pruebas privadas, por la “excesiva afluencia de invitados que invaden las localidades en los salones cinematográficos los días de prueba privada” hasta el punto de dificultar el trabajo de los críticos, por lo que solicitaba que se acotara un espacio exclusivo dedicado a la prensa<sup>40</sup>. Tampoco consiguió inicialmente acabar con la práctica del pase de la película en varias salas. En 1920 en la revista *Arte y cinematografía* se afirmaba:

“en Barcelona tenemos establecido el *pase*, esto es, que por los precios últimamente señalados como corrientes, una empresa que tiene tres salones tiene derecho a pasar el material en las tres. De un salón a otro transporta las películas un ciclista al efecto condicionado. Para poder hacer el *pase* las empresas se ven obligadas a contratar un metraje de 5.500 a 6.000 metros o más, y ese es el programa diario. Así es difícil saber cuál es el precio verdad del metro de película, para que pueda servir de norma en plaza. Pero lo corriente — ya que eso del *pase* no es general— es que el estreno, por tres días, oscila entre quince y veinticinco céntimos, o a lo más treinta. Los reestrenos se pagan de cinco a quince y después hasta de dos a cinco céntimos por tres días. Para los cines de los pueblos

39. *El Cine*, 3 de julio de 1915, 4.

40. Noticiero cinematográfico, *Popular Film*, 2 de diciembre de 1926, 12.

se sirven programas de doce a cincuenta pesetas, y si contienen alguna película importante se contrata aparte. Metraje, 3.000 metros<sup>41</sup>”.

La Mutua intervenía en casos de accidente o deterioro de las películas, que el exhibidor debía pagar<sup>42</sup>. Los intereses de la dirección de la Mutua, iban más allá de la empresa de distribución; en 1925, la junta directiva quedó formada por José Vidal Gomis<sup>43</sup>, gerente de Seleccion S.A<sup>44</sup> como presidente; Juan Verdaguer Mota, gerente de la casa Verdaguer S.A., como Vicepresidente; como vocales José Gurgui Pujol y Lorenzo Castellvi Bassa, gerente de la empresa Procine S.A.; como contador, don Saturnino Huguet Riba, propietario del programa Capitolio; como tesorero, Henry Huet, Director general en España de la empresa Gaumont<sup>45</sup>; y como vocal-secretario, Federico Lameyer Lameyer. En 1925 se constituyó también la empresa Salvafilms S.A.<sup>46</sup>, sociedad de seguros para películas destinado a los



ILUSTRACIÓN 11.- ANUNCIO DE LA EMPRESA DE SEGUROS SALVAFILMS.

Fuente: Boletín de información cinematográfica, mayo de 1925.

41. F. P. Requena, «De Re cinematográfica», *Arte y cinematografía*, julio de 1920.

42. «Demoras inexplicables para la Mutua de defensa cinematográfica», *El Sol*, 28 de enero de 1920, 8.

43. José Vidal Gomis, ex presidente de la Mutua de defensa cinematográfica, director de la subcentral de Seleccion S.A. y del Coliseum. «José Vidal Gomis», *La Libertad*, 31 de diciembre de 1925, 6. Según *La Reclam* de enero de 1924, Vidal Gomis es presidente de la Mutua, Gerente de Seleccion; Henry Huet es gerente de la casa Gaumont y Verdaguer de la casa Verdaguer SA. *La Reclam*, 20 de enero de 1924, 7.

44. Empresa establecida en febrero de 1921 con el objeto de “Intervenir en la compraventa de artículos para cinematógrafos y cuanto con ellos se relacione, pudiendo también adquirir en propiedad y vender, así como alquilar, salones de espectáculos cinematográficos. Capital: 2.000.000 de pesetas, representadas por 3.500 acciones de la serie A de 500 pesetas y 500 acciones de la serie B mismo valor, pero sin voto en las deliberaciones sociales; domicilio, Bilbao; duración, indefinida. El primer Consejo de Administración se formará de manera: Sr. Zubiría, presidente; Sr. Ibarra, delegado administrativo; Sr. Ajuria, delegado técnico; D. Luis Barandiarán, D. Rafael Eulate y D. Pedro Astigarraga, vocales, y don Juan Barandica, secretario”. *El Financiero*, 11 de febrero de 1921, 28.

45. «Don León Gaumont en Valencia», *La Reclam* 12 de julio de 1925, 5-6.

46. «Constitución de la Salvafilms, S.A.», *La Reclam*, 31 de mayo de 1925, 14.

exhibidores, que en su publicidad asegura que comprende “todo el riesgo de los daños o pérdidas que sufran las películas suministradas para la proyección de los programas de espectáculos cinematográficos, tales como deterioros: incendio, extravío<sup>47</sup>”. En su consejo de administración se repitió buena parte del consejo de administración de la Mutua: Saturnino Huguet Riba como presidente, José Vidal Gomis como vicepresidente, don Eladio Balza Barcia como Secretario; José Casanovas Malet, José Muntañola Piera — antiguo presidente de la Mutua—, Conrado Arquimbau Armengol y Manuel Morales Muñoz como vocales; el Director Gerente José Casanovas Malet; Subdirectores, don José Vidal Gomis y don José Muntañola Piera. La empresa Salvafilms S.A., estableció delegaciones en buena parte de la península ibérica: en 1929 contaba con delegados en Bilbao, Valencia, Barcelona, Gijón, Lérida, Palma de Mallorca, Madrid, Logroño, Málaga, Murcia, Sevilla, Tarrasa, Tarragona y Zaragoza<sup>48</sup>. La empresa cobraba una prima fija por película en caso de que hubiese algún problema con la película mientras que era la Mutua quien dirimía a quién le correspondía hacerse cargo del coste.

El poder ejercido por la Mutua fue en aumento junto con el crecimiento de empresas distribuidoras de origen norteamericano. La agrupación de intereses les sirvió para oponerse de manera sistemática a los impuestos que se intentó imponer al sector, para enfrentarse a las bases de trabajo establecidas por las comisiones de trabajo o para bloquear a aquellos exhibidores que no acatasen las resoluciones, llegando la prensa a denunciar la situación. En 1931, *El Heraldo de Madrid* se hizo eco de una nota aparecida en *El defensor del Empresario* de Sevilla, en la que se recogía lo que consideraban una

“inmoralidad del negocio cinematográfico en España derivada de la existencia de la Mutua de defensa cinematográfica, que convierte a nuestra nación en una colonia yanqui, puesto que aquella entidad, formada por casas norteamericanas, administra justicia en España e impone castigos a personas (a veces sin oírlas siquiera) y a casas, perturbando seriamente a los empresarios que no se someten a los abusos yanquis, a los que

47. *Guía de la Industria y del Comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*. Ed. Arte y Cinematografía. Barcelona 1925.

48. *La cinematografía en España, 1929*.

condena a la pena de inhabilitación para el ejercicio de su industria. Esto constituye una gran vergüenza para el negocio cinematográfico español, con la que hay que acabar por dignidad nacional, y que debe ser objeto de una resolución de Gobierno, en defensa de la independencia del negocio nacional. Las listas negras de los yanquis deben desaparecer<sup>49</sup>”.

Ante el texto reproducido la Mutua contestó con otro escrito en el que se remarcaba la nacionalidad española de las empresas y su legitimidad a la hora de defender sus derechos e intereses:

“todas las casas asociadas son españolas, constituidas en España ante notarios españoles y sujetas a las leyes españolas. Lo que ocurre es que todas las casas alquiladoras tienen en exclusiva, más o menos extensa, material en mayor o menor abundancia (...). La Mutua de defensa cinematográfica española no es ni más ni menos que un gremio cuyos componentes defienden mutuamente sus legítimos intereses regidos por sus reglamentos, debidamente autorizados sus Juntas directivas, sus de actas, sus juntas generales, celebradas siempre, según todos los requisitos legales, con intervención de un delegado de la autoridad, y funcionando a plena luz en todas sus actuaciones. No pretende ni ha pretendido nunca administrar justicia. Sus intervenciones, que son siempre a petición de sus asociados, se limitan a interceder entre éstos y sus clientes para lograr el cobro de créditos o el cumplimiento de otras obligaciones previamente contraídas. Del resultado de sus gestiones, en las que intervienen todos los interesados, personalmente o representados por otras Asociaciones si así lo piden, se informa a los asociados, y éstos, naturalmente, en defensa de los intereses de un agremiado, que son los intereses de todos y de cada uno de ellos, se aprestan a colaborar con su compañero, de acuerdo con un reglamento que establece esta recíproca protección. Así se corrigen

---

49. Reproducción de una nota publicada en El defensor del Empresario de Sevilla, *El Heraldo de Madrid*, 28 de octubre de 1931, 7.



Año XXIII JUNIO JULIO Barcelona, 1932

# ARTE y Cinematografía

REVISTA PROFESIONAL  
ÓRGANO DE LA MUTUA DE DEFENSA CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA

**32 ENTRE LAS 41**  
producciones de **1932**  
*El Año Metro* **MUGO**

corresponden a las más famosas **ESTRELLAS**  
y las restantes están interpretadas  
por artistas que van camino de serlo



Nuestra guía es la taquilla. Las teorías no cuentan en los planes de METRO-GOLDWYN-MAYER. La política de M.-G.-M. en su primer año de vida es la política de M.-G.-M. en el día de hoy. **No hemos tenido ningún alto en el camino, ninguna vacilación, ninguna interrupción.** Seguimos nuestro camino, conscientes de que los nombres de las estrellas de M.-G.-M. en las luces eléctricas de las fachadas de los cinemas significan la prosperidad de la taquilla. En 1932-1933 M.-G.-M. presenta más películas de grandes estrellas que nunca, orientando nuestra política de éxitos hacia el negocio definido que estos tiempos requieren. **Los exhibidores de material M.-G.-M. están literalmente protegidos por un seguro; seguro de gastos, seguro de beneficios, seguro de vida.** El acto de firmar un contrato debe ser meditado este año con más cuidado que nunca. La decisión que usted tome ahora le seguirá lentamente a través de doce meses consecutivos.

*El contrato que garantiza sus intereses está esperando su firma*  
*Es el contrato con METRO-GOLDWYN-MAYER*

Núm. 374 - 375 Precio: UNA peseta

ILUSTRACIÓN 12.- PORTADA DE LA REVISTA ARTE Y CINEMATOGRAFÍA EN LA QUE SE EXPLICA QUE ES ÓRGANO DE LA MUTUA DE DEFENSA CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA.

Fuente: Arte y cinematografía, junio-julio de 1932

errores y se evitan abusos, que es la lógica misión de la Mutua<sup>50</sup>”.

Y para terminar puntualizaba que no se obligaba a ningún exhibidor a utilizar el material de los asociados si bien en la práctica, las empresas de distribución más importantes estaban unidas en esta sociedad. En los años treinta se dividieron en dos secciones, una de alquiladores y otra de editores y vendedores<sup>51</sup> y su presencia se trasladó incluso a la prensa especializada convirtiendo la revista *Arte y cinematografía* en órgano de la Mutua como se refleja en la Ilustración 12. En 1934 cambiaron su denominación por la de Cámara de defensa cinematográfica española, pasando a ser organismo consultivo del Comité de Cinema del gobierno de la Generalitat catalana<sup>52</sup>.

### Los boletines de repaso

La creación del sistema de alquiler de películas requirió que una vez que un exhibidor devolvía su copia, fuera comprobada antes de entregársela al siguiente cliente, ; para ello se incorporaron a la plantilla de las distribuidoras las repasadoras, generalmente mujeres cuyo cometido era inspeccionar cada una de las copias, comprobando que había sido devuelta en condiciones óptimas para volver a ser alquilada. Su trabajo quedaba reflejado en el denominado boletín de repaso, que daba fe del estado de la película. En el caso de que la película tuviese algún desperfecto, la sala tendría que abonar el importe de los daños ocasionados y, en caso de existir desavenencias entre la casa distribuidora y la sala, la decisión final se podía someter a arbitraje que dictaminara si correspondía el pago de una determinada indemnización. Las reclamaciones de las casa s alquiladoras sobre los daños ocasionados en las cintas proyectadas eran numerosas y durante un buena parte del período estudiado, el arbitraje estuvo en manos de la Mutua y demás sociedades de empresarios alquiladores. Para dirimir los conflictos que pudieran surgir, se estableció un Comité directivo del ramo de películas que, entre otras cosas, estudiaba los expedientes de siniestros con algún conflicto y proponía una solución<sup>53</sup>. Las decisiones de este comité

---

50. «Remitido de la Mutua», *El Heraldo de Madrid* 11 de noviembre de 1931, 12-13.

51. *Popular Film*, 31 de marzo de 1932, 25.

52. *Films selectos*, 7 de julio de 1934, 21

53. Acta del Comité directivo del ramo de películas del día 24 de junio de 1936. CDMH PS Madrid 1120



consistían en evaluar la cuantía que la casa distribuidora debía en su caso cobrar por los desperfectos, o en caso contrario aquellos expedientes a los cuales no correspondía ningún tipo de pago. Así por ejemplo, se abona 703,90 pesetas de los gastos originados por laboratorio tras el incendio de la película *Stradivarius* de Ufilms en el Teatro Olimpia de Huesca<sup>54</sup>. Empresas como Atlantic Films incluían en las condiciones de alquiler la frase: “Los señores clientes son responsables (...) de los daños ocasionados a las copias por el personal y aparatos del exhibidor, siendo documento de comprobación del estado y metraje de las copias la hoja de repaso que el alquilador incluye con cada copia<sup>55</sup>”, mientras que otras empresas, como Paramount, directamente incluían el cobro de una cantidad fija — 2,50 pesetas por metro— en caso de desperfectos.

## LOS IMPUESTOS AL ALQUILER DE PELÍCULAS

Los temas a los que más claramente se opusieron las asociaciones empresariales de la distribución fueron la censura<sup>56</sup>, los impuestos y las bases de trabajo que trataron de establecer sueldos mínimos.

En lo que respecta a los impuestos, no fue hasta 1911 cuando se recogió por primera vez la figura de los *vendedores y alquiladores de películas cinematográficas* en el baremo de impuestos de la Contribución Industrial<sup>57</sup> y en 1914 —año en el que se organizaron las

54. Acta del Comité directivo del ramo de películas del día 24 de junio de 1936. CDMH PS. Madrid 1120.

55. IPHC, Caja 200.02, leg. 82, 2.

56. En 1912, con la industria cinematográfica afincada en Barcelona, se promulgó la censura previa, lo cual afectaba negativamente a toda la industria y repercutía directamente en la distribución. Un grupo de empresarios catalanes viajó a Madrid para protestar contra esta medida que se relajó en un primer momento y recobró fuerza en 1921, cuando Primo de Rivera estableció que la censura de películas cinematográfica se ejerciera desde Madrid a través de la Dirección general de seguridad, disposición de la que tuvo que exceptuar a las películas cómicas y los noticiarios, que pudieron censurarse también por el Gobierno civil de Barcelona, ante las presiones de las empresas de distribución. (Real orden del Ministerio de la Gobernación de 12 de abril de 1930. Gaceta de Madrid de 13 de abril de 1930). Las presiones de las asociaciones patronales de alquiladores, dieron como fruto que, dentro de las primeras disposiciones del gobierno de la Segunda República en esta materia, se igualaran a efectos de censura la Dirección general de seguridad de Madrid y el Gobierno civil en Barcelona, de manera que se pudiera presentar para su autorización indistintamente en ambas ciudades, y que las hojas de aprobación tuvieran validez para todo el territorio nacional. (Orden del Ministerio de la Gobernación de 18 de Junio de 1931).

57. Luis Alonso García, *De arañas y moscas*, 131.

primeras asociaciones empresariales de distribución— se llevó a cabo, también, el primer plante al gobierno ante los impuestos, plante que llevó a la suspensión de la temporada en todos los cinematógrafos y al compromiso, por parte de los alquiladores de “no servir cintas ni a particulares<sup>58</sup>”.

Sin embargo fue especialmente en los años treinta —cuando el sonido forma parte de buena parte de las salas y las hegemonía de la distribución está en manos de las *majors*— cuando la tensión en este sentido se elevó extraordinariamente. El conflicto partió en 1932, del anuncio de un decreto de hacienda por el que se gravaba a la industria del alquiler de películas con el 25% sobre su contribución industrial, como al resto de los contribuyentes, más un 7,50% sobre el total de sus operaciones comerciales.

El origen del impuesto parte de lo que distribuidores consideran *cifras extraordinarias publicadas por la prensa*<sup>59</sup>, relativas a la salida de capitales hacia empresas extranjeras debido a la falta de producción nacional que obligaba a las casas alquiladoras a establecer las exclusivas de explotación en el extranjero, de manera que esas casas extranjeras se quedarían con las ganancias generadas por la industria cinematográfica en España. El problema realmente recaía, tal y como reflejó Arturo Pérez Camarero, en las distribuidoras que no eran filiales de las cuatro o cinco poderosas marcas americanas, las cuales de por sí ya “arrastraban una vida precaria”. Según este autor:

“Pocas eran hasta ahora las que subsistían varias temporadas, y fácil le será al ministro de Hacienda comprobar que la historia de estos heroicos industriales del celuloide está jalonada por fugaces optimismos y rápidas quiebras. Un solo dato demostrativo. En Madrid, aparte las sucursales de las grandes editoras, hay diez casas alquiladoras de películas. Este

---

58. Cierre de cinematógrafos, *Eco artístico* 25 de agosto de 1914, 12.

59. El propio Antonio Armenta argumentó: “Posiblemente haya partido vuestra excelencia para sus cálculos de tributación, de la base de una cifra, que en sentido hiperbólico, muy disculpable, y hasta admisible en las prácticas intrascendentes de la propaganda comercial, se ha venido atribuyendo al rendimiento bruto del alquiler, de películas. Así quedará entendido que la cifra de doscientos millones calculados por la recaudación del alquiler de películas en España es absolutamente equivocada. La recaudación máxima obtenida por el concepto de referencia, incluyendo en ella la producción europea y americana, no pasará anualmente de veinticinco a treinta millones de pesetas. Aun en esta cifra, puede considerarse que existe abultamiento”. El argumento fue repetido en la prensa reiteradamente. «Los distribuidores se dirigen al gobierno», *El imparcial*, 21 de febrero de 1932, 6.

número no es superior al de los años anteriores, y sin embargo, de las diez alquiladoras madrileñas actuales sólo dos tienen un par de años de existencia. (...) Pero ¿y las casas alquiladoras de las marcas famosas? ¿Y la Paramount, la Metro, la Universal, los Artistas Unidos, la Fox y la UFA? ¡Inconscientes! Para esas Empresas no hay problema si ellas quieren que no lo haya. Por el valor de su mercancía y por la falta de competencia nacional trasladarán siempre que se lo propongan todo impuesto y gravamen al empresario exhibidor, que forzosamente buscará sus cintas a cualquier precio, aunque con él se arruine. Y cuando esto no sea posible los magnates del cinema prescindirán del mercado español, que para ellos representa poco menos de nada. Para los que si supondrá una gran pérdida será para los millares de familias que viven del alquiler y exhibición de películas extranjeras en un país que, no sabiendo o no queriendo producir un cine propio, quiere esquilmar la explotación del cinema extranjero sin tino ni medida<sup>60</sup>”.

Según este autor, una casa alquiladora de películas tenía un 30% de gastos generales en la sede central y se veía obligada a establecer agencias o representantes que recibían a su vez un 30% del material que comercializaban “porcentaje no excesivo, porque ellos, a su vez, tienen que sostener vivienda comercial, personal técnico y de oficinas, contribución Industrial, embalajes, expedición de material, viajes por la región, etc., etc., además de la remuneración por su trabajo<sup>61</sup>”. Eliminados los gastos y el porcentaje de las sedes restaba un 40% al que aplicar la reducción por impuestos del 7,5% por lo que “la base de percepción será ruinoso en cuanto falle el rendimiento previsto de un solo film”. Precisamente este argumento era clave para las distribuidoras nacionales, las que no eran sede de las distribuidoras norteamericanas, ya que no tenían asegurado un beneficio mínimo o salas en las que explotar sus películas a diferencia de lo que ocurría con las distribuidoras de las *majors*. Si parte de las películas que formaban sus programas no conseguían obtener ganancias con sus ventas, la pérdida económica que eso suponía no era tenida en

60. Arturo Pérez Camarero, «Un impuesto prohibitivo», *La Libertad*, 19 de marzo de 1932, 3.

61. *Ibíd.*

cuenta para el pago de los impuestos y, además, el impuesto se establecía “con carácter retroactivo”, es decir, sobre los acuerdos que habían sido firmados con las productoras un año antes para la temporada actual<sup>62</sup>.

Ante el proyecto de ley, Ernesto Gonzalez como presidente de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española y sus Comités Regionales y Antonio Armenta por la Asociación Española de Cinematografistas presentaron una carta al ministerio por considerar que “de llevarse a la práctica ocasionaría indefectible y fatalmente el absoluto aniquilamiento de la industria del alquiler en España, sin que la Hacienda lograra por falta de sujeto recaudatorio, su propósito recaudador<sup>63</sup>”. Sin embargo, coincidiendo con el asentamiento del sonido y las *majors*, se produjo un relevo generacional en estos años en lo que a la distribución y la exhibición se refiere y, según ha estudiado Cerdán, personajes como Antonio Armenta<sup>64</sup>, Eduardo Grau Martínez<sup>65</sup>, Adolfo Buigas Requena<sup>66</sup> o Eduardo Vilaseca<sup>67</sup> pasaron a un segundo plano dentro de la industria cediendo el protagonismo a la influencia de las nuevas empresas.

Una de las revistas más activas a la hora de reclamar la supresión del impuesto del 7,50% fue *Cinegramas*, que realizó una serie de entrevistas a diferentes distribuidores para comentar el problema. Vicente Morales, gerente de la sección de películas de la SICE, puso en evidencia que además del mencionado impuesto, se habían aumentado los derechos de aduanas por importación de películas a 25 pesetas oro por kilo de celuloide y se había modificado la Ley del Timbre con respecto al movimiento de películas, “cómo será esa interpretación que en

---

62. «La honda crisis por que atraviesan los espectáculos públicos y sus causas», *El Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre de 1932, 13.

63. «Los distribuidores se dirigen al gobierno», *El imparcial*, 21 de febrero de 1932, 6.

64. Gerente de Empresa Sagarra, cesado en abril de 1931, fundó la distribuidora Sonofilm.

65. Había desarrollado desde 1912 una significativa actividad en entidades como Pathé Frères, Vilaseca y Ledesma, Julio César o SAGE. Cesado en 1930, creó la casa alquiladora Marbo Films.

66. Ocupó desde 1916 diversos puestos de confianza en Cinematográfica Verdaguer hasta que se fusionó dentro de SAGE y anunció el abandono de los negocios de distribución. Creó en 1932 la sociedad limitada Buigas y Soler.

67. Exhibidor y distribuidor concesionario exclusivo para España de Pathé Frères, pasó por CINAES. Accionista de los Estudios Ballesteros.

voracidad fiscal deja en mantillas al siete y medio<sup>68</sup>” afirmó. Ricardo Urgoiti confirmó las reuniones con el Ministro de Hacienda que

“— Nos prometió «estudiar el caso». Llegó inopinadamente una crisis, y el padre del 7,50 sucumbió en ella, precisamente cuando se proponía corregir los defectos de su chico, según nos dio a entender. Su sucesor y los sucesores del sucesor nos han ido recibiendo con esa amabilidad característica de nuestros prohombres, que se traduce en sonrisas inefables, asentimientos de cabeza y en palmaditas en el hombro cuando nos despiden a la puerta de sus despachos, después de las frases de ritual: «Vayan ustedes tranquilos. Eso corre de mi cuenta.»<sup>69</sup>”,

la solución propuesta por Urgoiti era gravar únicamente el capital que salía efectivamente de España aunque era muy difícil de precisar. En general, en las entrevistas intervinieron principalmente distribuidores sin vinculación con las *majors* norteamericanas, como Manuel del Castillo, Director Gerente de la Sucursal de Febrer y Blay en Madrid y fundador de Castilla Film, S. L., y los comentados, que se lamentaban de que “cerca de dos años llevamos luchando con el consabido impuesto, y nuestras quejas y razonamientos ante los altos Poderes han sido desatendidos, como si nuestra demanda fuese caprichosa o, como vulgarmente se dice, nos quejáramos de vicio. Parece mentira que el Estado conceda tanta importancia a nuestro negocio para la tributación y no se detenga a pensar que precisamente por ser el negocio de distribución de películas de un volumen veloz y cuantioso, cualquier tributo aplicado sin previo estudio puede ser mortal para la industria<sup>70</sup>”.

Realmente no se produjeron avances reales hasta que intervinieron la Cámara Sindical de Cinematografía de Madrid y la Cámara de Defensa Cinematográfica de Barcelona. A finales de 1934 presentaron una propuesta de supresión o modificación del impuesto y amenazaron con “llegar al cierre de sus negocios si no se atienden su deseos, que son sumamente justos, con lo que se produciría una grave perturbación en el espectáculo

68. Antonio Guzmán, «Encuestas de cinegramas. El impuesto del 7,50%», *Cinegramas*, 16 de septiembre de 1934, 19-20.

69. «Encuestas de Cinegramas. El impuesto del 7,50%», *Cinegramas*, 23 de septiembre de 1934, 11.

70. Encuestas de Cinegramas. El impuesto del 7,50% del distribuidor al lector, *Cinegramas*, 9 de diciembre de 1934, 34.

público puesto que obligaría al cierre de los locales<sup>71</sup>”. Roberto Martín, presidente la Cámara Sindical de Cinematografía, entrevistado también por la revista Cinegramas, confirmó que se habían establecido conversaciones con José de Lara y Mesa, director general de Rentas públicas, “que se muestra muy comprensivo. Y hace unas semanas vinieron de Barcelona, para formar parte de la Comisión que visitó al propio señor Lara, representantes de la Paramount, Metro, Fox, Warner, Artistas Asociados, Cámara de Defensa Cinematográfica y distribuidores catalanes<sup>72</sup>”. Pocos meses después de esta reunión Saturnino Huguet, gerente de Selecciones Capitolio, “vino a Madrid formando parte de una nutrida Comisión de distribuidores catalanes que traía por objeto realizar gestiones encaminadas precisamente a la abolición de este lamentable impuesto<sup>73</sup>”. Huguet además adelantó la posibilidad de establecer una única organización que uniera la Cámara Sindical de Cinematografía y la Cámara de Defensa Cinematográfica de Madrid y Barcelona, respectivamente. Poco más de un mes después el ministerio de Hacienda presentó un decreto con el objetivo de modificar el artículo 6º de la Ley de 11 de Marzo de 1932, “referente al gravamen por la contribución de utilidades de los rendimientos de patentes marcas de fabricación y de la utilización, en general, de producciones cinematográficas y gramofónicas<sup>74</sup>”. La modificación supuso una reducción del impuesto a la mitad, al 3,75%, la exención de pago del mismo a las películas producidas en España, y una rebaja del 50% para los films extranjeros doblados en estudios españoles<sup>75</sup>. El impuesto había allanado, aún más si cabe, la situación de las distribuidoras norteamericanas en nuestro país. Mientras el impuesto estuvo activo desapareció parte de la competencia local en un momento en el que, apoyado en el idioma, parecía comenzar a establecerse una pequeña estructura industrial cinematográfica. La rebaja establecida al doblaje de películas en España solucionaba y abarataba el coste con respecto a las versiones múltiples por lo que la creación de estudios de doblaje, apoyados por las *majors*, no se hizo esperar, como vamos a ver.

---

71. La ruina del cinema. Un impuesto lesivo. *El Heraldo de Madrid*, 28 de septiembre de 1934, 6

72. «Encuestas de Cinegramas. El impuesto del 7,50%», *Cinegramas*, 11 de noviembre de 1934, 36.

73. «Encuestas de Cinegramas. El impuesto del 7,50 por 100», *Cinegramas*, 20 de enero de 1935, 14.

74. Recogido en la Gaceta de Madrid, domingo 10 de Febrero de 1935. Citado en «Encuestas de Cinegramas. El impuesto del 7,50%, al fin la reducción», *Cinegramas*, 24 de febrero de 1935, 35.

75. «Por decoro y por justicia, ¡protección al cinema nacional!», *Cinegramas*, 17 de marzo de 1935, 13.



## EL DOMINIO NORTEAMERICANO

El mercado norteamericano se implantó mayoritariamente en España una vez finalizada la Gran Guerra y al hacerlo importaron el sistema ensayado y establecido en EE.UU.

Pocos años después de que se iniciase la cinematografía en Norteamérica, Edison había ganado en los tribunales la reclamación por la cual todas las cámaras tomavistas infringían su patente, exceptuando la de la compañía Biograph; ganada esta batalla se propuso ofrecer licencias de uso a las grandes productoras empezando por Pathé Frères que en estos años dominaba el mercado de la producción. Como las patentes de Edison no afectaban al mercado europeo, éste inició una campaña contra la distribuidora de Pathé en América y consiguió que las películas extranjeras, que llenaban las salas americanas, se vieran drásticamente reducidas<sup>76</sup>. Una vez que Pathé cedió y adquirió una licencia a Edison, le siguieron la mayoría de las productoras: Vitagraph, Kalem, Lubin, Méliès, Selig y Essanay adquirieron licencias de uso. Biograph, por su parte, trató de competir en igualdad de condiciones con Edison, ya que tenía su propia patente de la que también podía vender licencias, y que completó con la compra de la patente del bucle Latham<sup>77</sup> aplicado en prácticamente todos los proyectores que estaban en funcionamiento en el mercado, de manera que Biograph podía demandar a Edison y viceversa. En noviembre de 1907 se formó un comité compuesto por potenciales fabricantes con licencia de Edison y formaron la *United Film Services Protective Association* con William Swanson como presidente. El programa adoptado para la comercialización de películas tenía cinco puntos según los cuales los alquiladores sólo podían comprar películas de productores e importadores con licencia, las películas no podían copiarse para obtener duplicados, ni ser subarrendadas —

---

76. En 1907, el 60% de las películas eran de origen extranjero, pero en los últimos seis meses de 1909, representaban menos del 50% y el porcentaje seguía descendiendo. Eileen Bowser, *The transformation of cinema, 1907-1915* (California: University of California Press, 1994), 23.

77. Referido al bucle de Latham (*Latham loop*) que prevenía la rotura de la película en los proyectores y que ya estaba aplicado en todos los proyectores que estaban en funcionamiento en el mercado. Este bucle se comenzó a usar también en las cámaras, al principio, con películas de menos de 30 metros no era necesario porque con tan poca extensión la tensión que se creaba en la película no era muy importante, pero películas más largas de 100 e incluso de 300 metros, ya se usaban en esta época y hacían imprescindible el uso de este bucle.

alquiladas a otro distribuidor— o vendidas de segunda mano y, además, las películas usadas se tendrían que devolver al productor. El objetivo del acuerdo era controlar el mercado de las películas y esto no podía hacerse si se permitía la venta de películas una vez usadas. Este programa propuesto por los productores fue aceptado por los distribuidores y ratificado en Chicago en diciembre de 1907. La entidad fue rebautizada con el nombre de *Film Service Association* (FSA). En agosto de 1908 crearon un sistema de precios, que afecta tanto a distribuidores como exhibidores por el cual el precio o valor de la película se iría devaluando, de manera que las películas de primer pase eran las más valiosas y después de este “estreno”, el precio y el valor comenzaban a bajar. Pasados treinta días las películas eran prácticamente inservibles y se convertían en “comerciales”. Esta medida podía afectar seriamente a los precios e ingresos de Biograph que permanecía fuera de la FSA. Tras diferentes negociaciones, se creó la *Motion Picture Patents Company* (MPPC) cuyas reglas entraron en funcionamiento en enero de 1909. Estaba formada por todos los productores, con dieciséis patentes incluidas las de Edison, Biograph, Armat Company y Vitagraph cubriendo cámaras, proyectores y películas. El mismo día que se formaba la MPPC se firma un nuevo acuerdo entre Edison, la Patents Company y la Eastman Kodak por el cual esta última empresa se convierte en el suministrador exclusivo de los productores con licencia a cambio de dejar de venderlo a aquellos que no la tienen. Los productores con licencia se propusieron crear su propio sistema de distribución surgiendo la *General Film Company* (GFC), dependiente de la MPPC que copará el mercado de la distribución absorbiendo a todos sus competidores y bloqueando la entrada de los llamados independientes, aquellos que carecen de licencias. Utilizó para ello medidas coercitivas como confiscar equipos que carecen de la licencia de la MPPC, no facilitar películas a aquellas salas que exhibiesen películas sin licencias y monopolizar la distribución mediante la adquisición de todas las distribuidoras norteamericanas a excepción de la William Fox. La MPPC estableció que los distribuidores debían comprar un mínimo de seis rollos a la semana con diferentes longitudes (hasta 1915 aproximadamente, el término largometraje se aplicaba a películas que podían oscilar entre los 2 y los 8 rollos). Las películas de varios rollos comenzaron a ser

exhibidas en formas de seriales<sup>78</sup> con una semana de separación entre una entrega y otra, esta manera de exhibición se solía reservar para las salas de primera clase; según entraban en el circuito y dejaban de ser estrenos, cabía la posibilidad de exhibir todos los rollos en una misma sesión como si se tratara de una única película. En definitiva, desde 1910 a 1915 estandarizó el proceso de distribución y exhibición con el alquiler y la devolución de las cintas, la regulación de los precios, los márgenes uniformes de distribución, la clasificación de las salas por tamaño y localización y la creación de temporadas. Como resultado de la labor de esta empresa se acabó con el dominio por parte de empresas extranjeras de las salas norteamericanas y permitió que se convirtiera en una industria competitiva internacionalmente en la que los fabricantes de películas pasaron a controlar el sector de la distribución hasta nuestros días<sup>79</sup>. La guerra de patentes y de prácticas monopolísticas continuó hasta que la declaró ilegal la MPPC en 1915; después de apelaciones, el *Trust* finalizó su actividad en 1918. El relevo en el mercado lo tomaron los llamados independientes con los que la MPPC llevaba años compitiendo. Los independientes crearon un sistema de distribución muy similar al de la MPPC, regularon los días de estreno, marcaron un precio uniforme de venta con descuentos si se devolvían las películas usadas y aseguraban que no venderán la película a precios más baratos durante treinta días posteriores al estreno y crearon las bases del sistema de estudios. Los independientes controlarían a los exhibidores mediante el sistema de estrenos ensayado en los años anteriores, creando un método de integración vertical que les permitirá fiscalizar la producción, la distribución y la exhibición. Este sistema permitirá que los estudios conozcan de antemano los beneficios que van a obtener anualmente y puedan ajustar los presupuestos gracias a los compromisos adquiridos con las salas por los departamentos de distribución. Mantuvieron su intervención sobre la producción, distribución y exhibición hasta que ellos mismos fueron declarados ilegales por prácticas monopolísticas.

---

78. Paralelamente en muchas ocasiones se aprovecha la exhibición de un serial para publicar otro en revistas y periódicos asociado a la película, lo que aporta publicidad extra.

79. Robert Anderson, «The Motion Picture Patents Company: A Reevaluation» en Tino Balio, *The American Film Industry*. (Ed, Univ. of Wisconsin Press, 1985).

El funcionamiento de estas empresas tuvo una importante repercusión en nuestro país. El asentamiento de las empresas distribuidoras se produjo con el mismo planteamiento que el utilizado en Estados Unidos: cerrar acuerdos con las empresas exhibidoras que asegurasen dar salida a la producción. Este sistema de acuerdos cerrados permitió a las productoras establecer un sistema de producción en serie con un coste predecible. Al suministrar de manera regular una cantidad fija de películas a la semana, los productores conocían de antemano las necesidades de producción y el presupuesto que podían gastar, de manera que controlando la producción el beneficio industrial estaba asegurado. Para conseguirlo se había apostado por las cintas de ficción que podían realizarse en estudio donde las condiciones estaban controladas, frente a la producción de actualidades mucho más imprevisible. Para que el sistema funcionase era la empresa de distribución la que debía ejercer el control.

Hasta la Primera Guerra Mundial, la distribución en España había funcionado a partir de delegaciones regionales y provinciales que progresivamente se van afincando en el país. Los agentes privados y las empresas que habían estado distribuyendo las producciones cinematográficas extranjeras fueron sustituidos, a partir de los años veinte, por filiales de las productoras norteamericanas. El asentamiento de los estudios se llevó a cabo creando sucursales para lo cual solían añadir los términos Ibérico o Hispano a su denominación; de esta manera, cuando la administración intentó regular el sector diferenciando centrales y sucursales, las empresas aducirán ser españolas. Pese a que, al menos durante los primeros años, el equipo directivo de la empresa solía ser de origen extranjero

“Según informes nuestros, la casa Fox está efectuando los trabajos preliminares para la fundación de una sucursal en Barcelona, para el alquiler de sus películas. La dirección de la nueva casa en Barcelona será conferida a *mister* Patricio Ryan, y dirigirá la sección de alquiler nuestro particular amigo señor Baque, cuya actuación en la sucursal de la Universal es de todos bien conocida y le ha merecido, por el acierto desplegado, este nuevo e importante cargo<sup>80</sup>”.

---

80. «La Fox montara sucursal en Barcelona», *La acción*, 14 de marzo de 1924, 3.

En 1925 se anunciaban cuarenta y cinco casas<sup>81</sup> de compra-venta y alquiler de películas entre las que se encuentran Gaumont, Metro-Goldwyn Corporation (reconvertida en Metro-Goldwyn-Mayer Ibérica), Hispano-American Films S.A (Universal Films), Hispano Fox Films, Lameyer (Federico) y en 1927 UFA (Universum Film de Berlín) y Paramount Films, S.A entre otras. El proceso de establecimiento de filiales fue progresivo, tal y como recoge León Aguinaga,

“en 1922 se estableció Hispano American-Universal Films Española S. A., filial de Universal Pictures Corporation; en 1924 Hispano Fox Films S. A. E., filial de 20th Century Fox Corporation; en 1927 Paramount Films de España S. A., filial de Paramount Pictures Inc.; en 1928 Metro Goldwyn Mayer Ibérica S. A., filial de Loew’s International Corporation (Metro); en 1932 Warner Bros. First National Films S. A., filial de Warner Bros. Inc .; en 1934 Radio Films S. A. E., filial de Radio Keith Orpheum Inc.; y en 1935 Columbia Films S. A., filial de Columbia Pictures Inc. United Artists Inc. eligió una forma jurídica distinta y, en vez de filial, propició la formación de un distribuidor exclusivo en 1935, que recibiría el nombre de Los Artistas Asociados S. A.<sup>82</sup>”.

Según el mismo autor, la *Mutua de defensa cinematográfica* fue un títere de los intereses norteamericanos durante toda la década debido a que “la representatividad en los órganos de gobierno dependía del peso económico de cada compañía<sup>83</sup>”; además, las filiales contaron con los representantes diplomáticos de Estados Unidos<sup>84</sup> como aliados en las negociaciones con el poder público.

Tras la Primera Guerra Mundial, se produjo un crecimiento importante de la distribución cinematográfica, favorecido por la construcción de nuevas salas y el aumento de la comercialización de la producción francesa, alemana y principalmente norteamericana, de

81. *Guía de la Industria y del Comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*. Ed. Arte y Cinematografía. Barcelona 1925.

82. Pablo León Aguinaga, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* (Madrid: Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009), 37.

83. *Ibíd.*, 38.

84. *Ibíd.*, 39.

posguerra<sup>85</sup>. Como hemos visto, es en estos años cuando cae la MPPC y las compañías independientes expanden con fuerza sus posibilidades de negocio, lo que en España se tradujo en la modificación del sistema de alquileres. Con muchos de los países europeos productores y exportadores de películas fuera de juego debido a la contienda bélica, las empresas norteamericanas impusieron el modelo que llevaban a cabo en su país: la contratación por lotes y a ciegas, es decir, el exhibidor se veía obligado a comprar el lote completo de la empresa distribuidora sin ninguna posibilidad de selección. Estas ventas las realizaba el departamento de distribución de los grandes consorcios americanos, de manera previa a su producción, es decir antes de tener el producto.

El poder alcanzado por las distribuidoras, ejercido por medio de la Mutua de defensa cinematográfica, se dejó sentir en los aspectos principales relacionados con el sector: los contratos establecidos con los exhibidores, la introducción del sonido en el país, los impuestos públicos y la regulación del trabajo en el sector.

## **LOS CONTRATOS CON LOS EXHIBIDORES**

Cada una de estas casas reunirá una lista o catálogo de películas que dará a conocer, con el fin de alquilarlas, mediante campañas publicitarias. En España estas tácticas pasan por señalar la solvencia de la empresa productora basada en sus éxitos anteriores o su antigüedad, en la presentación de fotografías de escena y argumentos publicados en la prensa especializada principalmente, y en la utilización de todo tipo de vocablos con los que señalar la majestuosidad de la película, hasta el punto de generar artículos sobre la falta de eficacia de esta medida:

“En estos días, como todos los años, reciben la prensa y los principales empresarios de cinema los catálogos o los extraordinarios de los boletines que las casas distribuidoras dedican al anuncio del material de que disponen para la temporada próxima a comenzar. Tirados sobre papel *couché* [sic] y con tricomías más o menos artísticas resultan, más

---

85. Joaquín Canovas Belchí, «La introducción del cine en España: pionerismo y protoindustria», en *A Propósito de Cuesta*, 17-26 (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, IVAC, 2010).



que una relación de títulos de películas, una lista completísima de todos los adjetivos y de todas las rimbombancias de nuestro idioma. Vienen todas las cintas clasificadas como “archisuperextrafilm” o como “gran extraordinaria producción fuera de serie”. Se ha llegado a abusar de tal modo del uso de esas denominaciones, que ya se sabe por todos que en el argot cinematográfico “cinta especial”, quiere decir “cinta de tercer orden”. El caso, aparte de su aspecto pintoresco, tiene otro inquietante para todos los distribuidores: el número de adjetivos no es infinito. Comprendemos los malos ratos que sufrirán los jefes de propaganda para la captación de un vocablo nuevo que agregar a esas denominaciones. Llegamos a augurar un buen éxito al film que se presente diciendo: es, simplemente, una película<sup>86</sup>“.

Las empresas norteamericanas ideaban la estrategia de comercialización de la película durante la fase de posproducción y, según Janet Staiger, desde mediados de los años diez aprovechando que surgen las primeras revistas especializadas, se comienza a suministrar comunicados de prensa y material publicitario a los exhibidores, e incluso al final de la década se presentarán *trailers* con los próximos estrenos. La necesidad de suministrar los productos de la empresa a los posibles clientes, hará que se den a conocer en los diferentes medios, y provocará la creación del llamado encargado de publicidad.

Del sistema de contratación a tanto alzado, se pasó al sistema de alquiler por porcentaje de beneficios en taquilla, es decir, por una parte del beneficio de la sala. Este sistema estaba en uso en el mercado norteamericano desde los años veinte, donde se hizo común especialmente para las grandes producciones de estreno<sup>87</sup>. En España, el porcentaje no se aplicaba de un modo uniforme para todas las películas y suponía alrededor del sesenta por ciento de la recaudación bruta más una cifra mínima, que debía ser abonada aunque la película no obtuviera ese rendimiento en taquilla, y el compromiso de mantener el

---

86. “La Pantalla”, n.º 36, 2 de septiembre de 1928. Citado por Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. (Barcelona, ed. Ariel S.A., 2002), 161-2.

87. Janet Staiger, «El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro», en *Historia General del Cine. La transición del Mudo al sonoro*, vol. VI, (Madrid: Cátedra, 1995), 141.

film un número determinado de días<sup>88</sup>, es decir, se mantuvo la obligación por parte de los exhibidores de quedarse con todo el catálogo anual pero, en vez de abonar una suma de dinero estipulada de antemano, se pasó a pagar un tanto por ciento sobre los rendimientos en taquilla<sup>89</sup>. Si las distribuidoras norteamericanas se encontraban en una situación de poder ventajosa desde los años veinte, ésta se incrementó con el sonoro ya que, debido a la falta de producción nacional, contaban con el material sonoro existente.

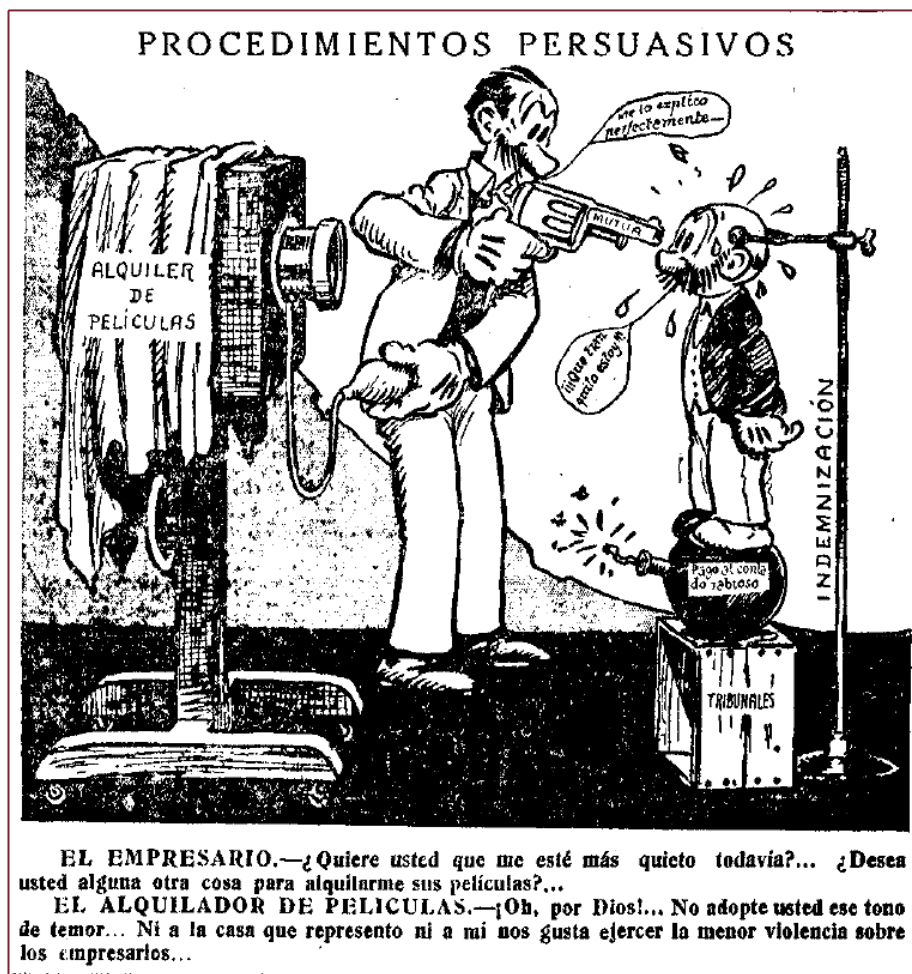


ILUSTRACIÓN 13.- ILUSTRACION CÓMICA SOBRE LAS CONDICIONES DEL ALQUILER DE PELÍCULAS.

“EL EMPRESARIO.— ¿Quiere usted que me esté más quieto todavía?... ¿Desea usted alguna otra cosa para alquilarme sus películas?...

EL ALQUILADOR DE PELÍCULAS.— ¡Oh, por Dios!... No adopte usted ese tono de temor... Ni a la casa que represento ni a mi nos gusta ejercer la menor violencia sobre los empresarios...”

Fuente: *El sol*, 20 de octubre de 1919, 4.

88. Fernández Colorado, «Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España (1927-1934)». Tesis doctoral inédita 1997 Citado por Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939*, 165.

89. *Ibíd.*, 65.

“Este control absoluto sobre el escaso material sonoro permitió a las representantes de Hollywood imponer su propia ley a los exhibidores, cayendo en un rosario de abusos sin fin, como cobrar un suculento porcentaje de la recaudación de taquilla u obligar a mantener los títulos un mínimo de días o semanas, consecuencia del cual los exhibidores vieron cómo sus porcentajes de beneficio disminuían de forma alarmante. Paramount y Fox, siempre respaldadas por Western Electric, fueron las más destacadas en esta serie de atropellos<sup>90</sup>”. Las duras condiciones implantadas desde las distribuidoras norteamericanas dieron pie a que las empresas del sector de la exhibición trataran de modificarlas, pero su actuación provocó que las distribuidoras comenzaran a alquilar directamente salas para explotar en ellas su material<sup>91</sup>, práctica que ya habían realizado en años anteriores (Ilustración 13). Por ejemplo, en 1927 la prensa publicó que Paramount Film S.A., iba a explotar el cine Coliseum de Barcelona<sup>92</sup>, y en 1936 se publicó:

“la *Paramount* trata de comprar uno de los más modernos y mejores teatros de la corte para convertirlo en un cine desde donde lanzar su repertorio en Madrid. No sabemos si será cierta la noticia pero no nos extrañaría nada, conociendo los planes de actividad económica que rige los destinos de esta colosal firma productora<sup>93</sup>”.

Según Janet Staiger, el sistema de producción y venta establecido por los estudios, cuya exhibición era exigida para los empresarios de las salas, consistía en:

“Algunas películas de prestigio se presupuestaron en cientos de miles de dólares. (...) Un grupo aún mayor de películas eran productos de precio medio, hechas con actores y actrices conocidos. Un tercer grupo de películas se realizaba a bajo coste para llenar el cupo del suministro a los distribuidores, además de caber dentro del presupuesto anual proyectado<sup>94</sup>”.

90. Josetxo Cerdán Los Arcos, «El cine sonoro: Mutaciones», en *Cuadernos de la Academia*, nº1. (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas, octubre 1997), 87.

91. Emilio García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1939*, 165.

92. *Popular Film*. Año II, nº 50, 17 de julio de 1927.

93. *Popular films* Año II nº 36, (7 de abril de 1927)

94. Janet Staiger, *El modo de producción en Hollywood*, 116.

Uno de los graves problemas que aportaba era el hecho de copar la disponibilidad de las salas, con lo que dejaban de disponer de tiempo en el que exhibir producción de factura nacional, de hecho, las películas españolas pasarán a ser distribuidas por pequeñas empresas independientes. Si además lo comparamos con lo que reporta a los estudios (conocimiento previo de los beneficios y ajuste anual de los presupuestos en función de ello), podemos darnos cuenta que no sólo los exhibidores contrataban a ciegas; los productores españoles que carecían de cualquier tipo de organización similar, trabajaban también a ciegas, gastando cantidades que no saben cómo ni cuando podrían amortizar y que provocará el cierre de muchas empresas. En un tímido intento de proteger a la industria cinematográfica autóctona, en los años veinte se impuso la penalización fiscal de la adquisición de cine extranjero y los impuestos directos cargaron con una tarifa más alta a las empresas importadoras, la medida probablemente llegó tarde y fue insuficiente. Para hacernos idea de la producción que se exhibía en las salas mayoritariamente, nos sirve el siguiente texto:

“Días pasados comentábamos la injustificada alarma de algunos colegas ante el temor de que los grandes cines madrileños no tuviesen buenas películas esta temporada y, en cambio, las famosas marcas editoras no hallasen local donde estrenar.

(...) Hoy, sin comentario alguno, escuetamente, publicamos la lista del material de que disponen para la naciente temporada las tres Empresas madrileñas de las que tanto se ha comentado. Hagámoslo por orden de antigüedad:

Empresa Sagarra.—Artistas Asociados, Gaumont, UFA, Columbia, Renacimiento y varias marcas nuevas de industria rusa.

Empresa del Callao.—Paramount, Fox, Artistas Asociados, Metro Goldwyn, Universal, First National, Gaumont, Warner Bross y Radio.

Empresa SAGE.—Artistas Asociados, Metro Goldwyn, Fox, Universal, Gaumont, Firts National, Warner Bross, RKO y Julio César.

¿Falta alguna marca importante en el conjunto que representan las tres

listas anteriores? Pues, aún con ser tan completa la relación de marcas, se sumarán a ellas algunas más en el transcurso de la temporada.

Y por si esto no fuese bastante para satisfacer a los aficionados, se ha inaugurado un nuevo cine de estreno: Rialto, próximo a celebrar su reapertura, otro: Royalty, y la lista de cines de reestreno, aumentándose con un salón más: el Tivoli, que acaba de construirse<sup>95</sup>.

A medida que las distribuidoras norteamericanas fueron adquiriendo importancia dentro del mercado nacional e internacional, las distribuidoras autóctonas sufrieron importantes crisis y muchas de ellas abandonaron la actividad, sin embargo, cuando llegó el sonoro no le afectó demasiado, de hecho su introducción en nuestro país estuvo, como vamos a ver, promovido en buena medida desde este sector. De manera similar a sucedido en la rama de la producción, para sobrevivir las empresas de distribución se implicaron en otros sectores, especialmente en la exhibición mediante la adquisición de salas en las que poder proyectar sus producciones, y también en la producción; por ejemplo, Julio César S.A. utilizó los llamados adelantos de distribución, fórmula por la cual se adelantaba al productor una cantidad de dinero sobre los posibles beneficios que le permitía financiación para el rodaje. Esta fórmula se desarrollará ampliamente en las décadas posteriores, de hecho en las fórmulas de protección a la cinematografía de los años treinta “los distribuidores reciben créditos, licencias o ayudas a la exportación si se implican en la producción y comercialización de filmes nacionales<sup>96</sup>”.

El sector de la distribución nacional comenzó a adquirir salas para poder sobrevivir, siguiendo el ejemplo norteamericano, al tiempo que instalaban sucursales por el país. Julio César S.A. absorberá en 1929, según Emilio García Fernández, a la Sociedad Anónima de Espectáculos (SAGE), que contaba con más de 20 salas en Madrid y era una de las cadenas de salas más importantes a final de los años 20. La fusión sirvió para que la distribuidora asegurase un parque de salas, al tiempo que se intentaba ampliar el negocio con la apertura de nuevas salas y su acondicionamiento al sonoro; para ello, en 1932 César Alba Delibes, en

---

95. Películas y Cines. «Todo resuelto», *La Libertad*, 19 de octubre de 1930, 8.

96. Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003).

calidad de Consejero-Delegado de la Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE), solicitó un préstamo de 8.750.000 pesetas al Banco de crédito industrial<sup>97</sup> bajo el sistema de auxilio a las industrias creado por el gobierno de Primo de Rivera entre los años 1924 y 1927. A finales de 1933, SAGE/Julio César era una importante productora, distribuidora y se confirma como una de las dos cadenas más importantes de salas de exhibición en España. El otro gran consorcio de distribución y exhibición, y que también se ramificó en el sector de la producción, será Cinematográfica Verdaguer, SA, que desde finales de los años veinte comenzó a hacerse con salas de exhibición bajo el nombre de Consorcio de Cinematográfica Verdaguer, SA, con diez salas, que ampliaría en 1928 a treinta y nueve locales en la provincia de Barcelona. Su fusión con la firma Vilaseca y Ledesma y las distribuidoras de Alejandro Campa y Abelardo Trilla, darán origen a Cinematográfica Nacional Española (CINAES). En 1930 la empresa cuenta con

“75 millones de pesetas de capital social, 51 salas de exhibición con capacidad aproximada de sesenta mil localidades, 15 millones de entradas vendidas a lo largo del año, laboratorios propios, salas de montaje, imprentas, agencias de venta de accesorios para la proyección y una vasta red de sucursales de distribución<sup>98</sup>”,

contaban además con el apoyo de varios bancos. Al igual que sucedía con los estudios norteamericanos, el control que ejercían sobre las salas de exhibición les aseguraba ciertos beneficios sobre los cual los bancos no tenían problemas para conceder créditos. Las ampliaciones de estas empresas se llevaron a cabo aumentando capitales mediante la suscripción de acciones recogidas en las Ilustraciones 14, 15 y 16.

A nivel nacional el gráfico 1 muestra que la tendencia en la implantación de sucursales de distribución fue claramente ascendente, lo que nos muestra la importancia que en estos años adquirió la industria cinematográfica en nuestro país y la implantación de representantes

---

97. Gaceta de Madrid 7 de junio de 1932. N° 159. Delegación del Gobierno en el Banco de crédito industrial

98. Luís Fernández Colorado, «Ballesteros. La flecha cruzada», en García Dueñas, J., y Gorostiza, J.: *Los estudios cinematográficos españoles*. (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001).



a la que hemos hecho referencia. En el gráfico 2 podemos ver cómo en algunas de las ciudades españolas más importantes, la tendencia es generalmente ascendente, salvando los años de implantación del sonoro, que en Valencia supuso la pérdida de siete de las casas de distribución sobre un total de veinticuatro, y la práctica estabilidad de Barcelona, que es la que cuenta con mayor representación norteamericana y cuya hegemonía seguirá manteniéndose tras la implantación del sonoro<sup>99</sup>.

Varios contratos realizados a salas vinculadas al *Sindicato único de la industria cinematográfica y espectáculos públicos* (SUICEP) nos han permitido entender el alcance de las medidas aplicadas a los exhibidores, las penalizaciones y, en general, las condiciones en las que se desarrollaban los acuerdos de exhibición. Cada empresa imponía sus criterios e incluso, la misma distribuidora establecía diferentes acuerdos de pago bien por porcentaje, bien fijos<sup>100</sup> según la película y/o el cine. Las más básicas, como las de la distribuidora Sur Films<sup>101</sup>, establecían que el exhibidor se hacía cargo de la película desde el momento en que ésta era entregada a la empresa de transportes y en caso de cualquier deterioro o incendio el cliente debía abonar la película; además el exhibidor quedaba obligado a devolver la película al día siguiente a su exhibición y a no exhibir la película en más de una sala. A partir de esas disposiciones básicas, común en el conjunto de las empresas de distribución, las empresas podían establecer contratos en los que quedaba fijado un mecanismo de penalizaciones en caso de no exhibir la película, no hacerlo en la fecha señalada e incluso, por no obtener en taquilla el importe pretendido, etc.

### **Los Contratos de la Ufilms-Ulargui films<sup>102</sup>**

Propiedad del arquitecto Saturnino Ulargui Moreno, distribuidora en España de UFA hasta 1932, y la editora Cine Allianz Tonfilm de Berlín, Kristall Film y la Sociedad Luxemburguesa. La empresa, con la sede central en Madrid contaba con sucursales en Barcelona, Valencia,

99. Emilio García Fernández: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, 141-178.

100. IPHC, caja 201 Leg. 88 n°6. Facturas de alquiler de películas CNT/FRIEPC

101. Nota de alquiler de la empresa Sur Films de Madrid, IPHC, caja 200-2, leg. 82, 5.

102. Nota de pedido a Ufilms-Ulargui Films, Instituto de patrimonio histórico cultural, IPHC, caja 200-2, leg. 82, 6.



# Sociedad Anónima General de Espectáculos

(S. A. G. E.)

**Capital: 10.000.000 de pesetas**

Producción y distribución de películas cinematográficas. Explotación de cinematógrafos en Madrid, Bilbao, Pamplona Santander, Oviedo, Sevilla, Córdoba, Huelva, Cáceres, Badajoz, Soria, Huesca, etc.

Domicilio social: Palacio de la Música.—MADRID

## SUSCRIPCIÓN PÚBLICA

de

3.000 acciones preferentes, **serie A**, de 500 pesetas nominales **al 7 por 100 anual acumulativo** libre de impuestos presentes, con cupón a partir de 1 de marzo de 1933

**TIPO DE SUSCRIPCIÓN A LA PAR AMORTIZABLES AL TIPO DE 110 POR 100**

La emisión ha sido lanzada al mercado por **Banco Español de Crédito, Banco Hispano Colonial, Banca Lopez Brú, S. A., Banco Internacional Industria y Comercio, Banco Popular de los Previsores del Porvenir**

y otros importantes establecimientos de crédito, que admiten suscripciones en sus Cajas y en las de todas sus Sucursales y Agencias

La suscripción, a título irreducible, tendrá lugar a partir de 10 DE MARZO DE 1933, efectuándose el pago de la totalidad en el acto de la suscripción, contra recibos que serán canjeados, en su día, por los títulos definitivos, al hacerse su emisión material

**Se admiten aquí pedidos**

**La suscripción será cerrada en el momento de cubrirse la emisión**

de

10.000 acciones preferentes, amortizables **serie B**, de 100 pesetas nominales al 7 por 100 anual acumulativo, **libre de impuestos presentes, con cupón a partir de 1 de marzo de 1933**

**TIPO DE SUSCRIPCIÓN A LA PAR**

**Especialmente reservada al pequeño ahorro y a la afición cinematográfica**

Los suscriptores tienen derecho a recibir gratuitamente, en el acto de la suscripción, un talonario de vales por valor de CINCUENTA PESETAS, para entrada, sin ningún desembolso, a los cinematógrafos S. A. G. E.

**Esta serie B será difundida a través de las taquillas de los cinematógrafos S. A. G. E.**

## EMISIÓN de 12.000 Obligaciones Hipotecarias al 6 por 100

libre de impuestos actuales, de la

### CINEMATOGRAFICA VERDAGUER, S. A.

La Cinematográfica Verdaguier, S. A., fué constituida en 1920 para dedicarse a la explotación del negocio de cinematografía en general. Actualmente su capital es: escriturado, quince millones de pesetas; desembolsado, siete millones quinientas mil pesetas. Es hoy la casa española más importante en el ramo de distribución de películas.

Cinematográfica Verdaguier S. A., es propietaria de la totalidad de las acciones de Tivoli, S. A., cuyo activo social comprende los inmuebles donde se hallan instalados los teatros «TIVOLI» y «OLYMPIA», de esta ciudad y el terreno donde se halla edificado este último, y posee, además, en esta capital, los SALONES «KURSAAL» y «CATALUNA» y los locales-cines «ARGENTINA», «BOHEMIA», «CONDAL», «DIANA», «IRIS PARK» y «ROYAL», en todos los cuales ha emprendido la explotación directa de selectas producciones y programas cinematográficos que tiene ya contratados. Los films exhibidos en esta capital pasan luego a ser distribuidos por toda España, por medio de las Agencias que la Sociedad tiene instaladas en las principales ciudades de nuestra Nación.

La presente emisión está destinada a completar los elementos que se requieren para desarrollar con la mayor eficacia y seguridad de éxito el vasto plan de explotación emprendido.

**Garantías de los títulos.**—Las 12.000 obligaciones que constituyen la presente emisión son al portador, de valor nominal quinientas pesetas cada una, y devengan el interés de 6 por 100 anual, libre de impuestos actuales, pagadero por trimestres vencidos el día 1.º de los meses de enero, abril, julio y octubre. LLEVAN ADHERIDO EL CUPÓN DE VENCIMIENTO 1.º ENERO, 1928.

Son reembolsables a la par, por sorteos anuales ante Notario, en un período de 40 años a contar desde 1931.

Se hallan garantizadas, aparte de la responsabilidad de la Sociedad emisora con todo su haber social, por primera hipoteca sobre los inmuebles «TIVOLI» y «OLYMPIA», de esta ciudad y sobre el terreno en que se halla edificado este último.

**Condiciones de la suscripción.**—El grupo financiero formado por los siguientes Bancos: Sociedad Anónima Arnús-Garí, Banca Marsans, S. A., Banco Comercial de Barcelona, Banco de Cataluña, Banco Hispano Colonial, Soler y Torra Hermanos, Banco de Préstamos y Desouèstes y Banco Internacional de Industria y Comercio, que ha tomado en firme las expresadas Obligaciones, ofrece 8.500 de las mismas en Suscripción pública a título irreducible al tipo de

**96 por ciento, o sean pesetas 480 por título**

reservándose la facultad de cerrarla en cualquier momento.

Los títulos se entregarán en el acto de formalizarse la suscripción, contra desembolso de su importe.

Se gestionará la inclusión de estas Obligaciones en la contratación oficial de la Bolsa de Barcelona.

Barcelona, octubre de 1927.

### PUNTOS DE SUSCRIPCIÓN:

En las citadas Entidades bancarias, en sus Sucursales y Agencias, y en los demás Bancos y Banqueros; y especialmente en MADRID, en el BANCO INTERNACIONAL DE INDUSTRIA Y COMERCIO.



**SUSCRIPCIÓN PÚBLICA DE 36.500 ACCIONES PREFERENTES**  
**Con interés acumulativo al 7 por 100, de la**  
**Cinematográfica Nacional Española (S. A.)**  
**« C I N Æ S »**

Constituida por escritura pública de fecha 28 de julio 1928 ante el Notario de esta ciudad Don Francisco Espriu, con un capital de 75.000.000 de pesetas, representado por 150.000 acciones al portador, de valor nominal 500 pesetas cada una, de las cuales 100.000 tendrán el carácter de preferentes; siendo su objeto social el negocio de la cinematografía y la explotación de espectáculos públicos, especialmente los de proyecciones cinematográficas.

La **Cinematográfica Nacional Española** ha absorbido las más importantes empresas similares que funcionaban en Barcelona, adquiriendo la gran mayoría de los salones de espectáculos cinematográficos de esta capital, con la propiedad de las fincas de buena parte de ellos, así como los más importantes de Gerona, Sabadell, Manresa, Villanueva y Geltrú y Sevilla.

Los Salones de espectáculos de la Compañía tienen, en junto, una capacidad aproximada de 53.000 localidades.

Es hoy la casa más importante de nuestro país dentro del ramo de distribución de películas, disponiendo de Agencias en las principales ciudades de la Península.

En el ramo de material y laboratorios cinematográficos, también está considerada como una de las de primera categoría.

**Características de los Títulos.**—Las acciones preferentes de la **Cinematográfica Nacional Española** son de 500 pesetas de capital y tienen derecho: a un dividendo preferente y acumulativo de 7 por 100, a la amortización anticipada al tipo de 110 por 100 y al reembolso de su capital con anterioridad a las acciones ordinarias; pudiendo percibir un complemento de dividendo sobre el sobrante de beneficios de cada ejercicio.

Cada veinte acciones dan derecho a un voto en las Asambleas de la Sociedad.

**Condiciones de la suscripción.**—Un grupo financiero del que forman parte los siguientes Bancos: Banco Central, Banco Comercial de Barcelona, Banca Marsans, S. A., Sociedad Anónima Arnús Garí, Banco Hispano Colonial, Banco de Cataluña, Soler y Torra Hermanos, Jover y Compañía, Banco Urquijo Catalán, Banco de Préstamos y Descuentos, Banca Magin Valls, Banco Internacional de Industria y Comercio, Banco de Santander y Banco Pastor, ha tomado en firme 36.500 de las expresadas acciones preferentes y las ofrece en Suscripción Pública, que tendrá lugar el día 7 del corriente,

**al tipo de la par, o sean 500 pesetas por título**

Los pedidos se servirán por el orden en que se reciban, entregándose los títulos definitivos, provistos del cupón núm. 1, contra desembolso de la totalidad de su importe.

Se solicitará la inclusión de estas Acciones en la cotización oficial de la Bolsa de Barcelona.

Barcelona, noviembre de 1928.

**PUNTOS DE SUSCRIPCIÓN.**—En las citadas entidades bancarias, en todas sus sucursales y Agencias, y en los demás Bancos y Banqueros

ILUSTRACIÓN 14 (pág. anterior arriba).- ANUNCIO DE LA VENTA DE ACCIONES DE LA EMPRESA SAGE.  
 Fuente: El Financiero, 10 de marzo de 1933, 388.

ILUSTRACIÓN 15 (pág. anterior abajo).- ANUNCIO DE LA VENTA DE TÍTULOS DE LA EMPRESA VERDAGUER.  
 Fuente: La ilustración financiera 26 de octubre de 1927, 11.

ILUSTRACIÓN 16 (arriba).- VENTA DE ACCIONES DE LA EMPRESA CINAES.  
 Fuente: La Ilustración financiera, 7 de noviembre de 1928, 10.

Sevilla y Bilbao y agencias en La Coruña, Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife.

Los notas de pedido de la distribuidora incluían la posibilidad de alquiler a tanto alzado, o a porcentaje, el cobro de los gastos de propaganda y de una garantía. Además, se fijaban los días de exhibición, diferenciando los laborables de los domingos, debido a la costumbre del negocio de elevar los precios estos días por ser los de mayor afluencia de público y para compensar la recaudación de la semana<sup>103</sup>. La empresa distribuidora se eximía de toda responsabilidad y compromiso en caso de que la empresa productora no enviase a tiempo las películas que se habían contratado, de manera que si el exhibidor se encontraba sin la película que había contratado no recibía indemnización por las pérdidas o problemas que pudiera ocasionarle; por el contrario, el alquiler para el exhibidor se realizaba en firme, es decir, con un precio estipulado tanto se exhibieran como en caso de no hacerlo.

Igual que en el caso de la empresa Sur Films, el exhibidor se comprometía a no exhibir la cinta en salas diferentes a las que hubiesen especificado en el acuerdo, ni subarrendarla bajo penalización de tener que abonar el alquiler completo. Igualmente, se adquiría el compromiso de proyectar íntegramente las películas sin cortes, cambios o modificación del título. Las películas y el material de propaganda se debían devolver al día siguiente de la última exhibición bajo penalización del 50% del importe del alquiler por cada día de retraso; en el caso de tratarse de alquiler de películas a porcentaje la penalización era del 50% de la cantidad recaudada en cada exhibición. El porte de las películas se realizaba a cargo del exhibidor haciéndose éste responsable en caso de cualquier problema, sin embargo, las empresas distribuidoras solían declinar toda responsabilidad una vez que la mercancía era enviada, es decir, cualquier deterioro o pérdida que pudiese surgir en el porte era responsabilidad del exhibidor. Igualmente el exhibidor es responsable de la pérdida por incendio, robo o extravío de las películas para lo cual podían suscribir un seguro específico. El alquiler se pagaba también al día siguiente de la última exhibición de las películas sin deducción de los impuestos que corrían al completo a cargo del exhibidor. En los contratos en los que el precio del alquiler consistía en un porcentaje sobre el ingreso bruto de

---

103. Acta de la Federación local de sindicatos únicos de Madrid, a 24 de febrero de 1937. CDMH, PS Madrid 885.

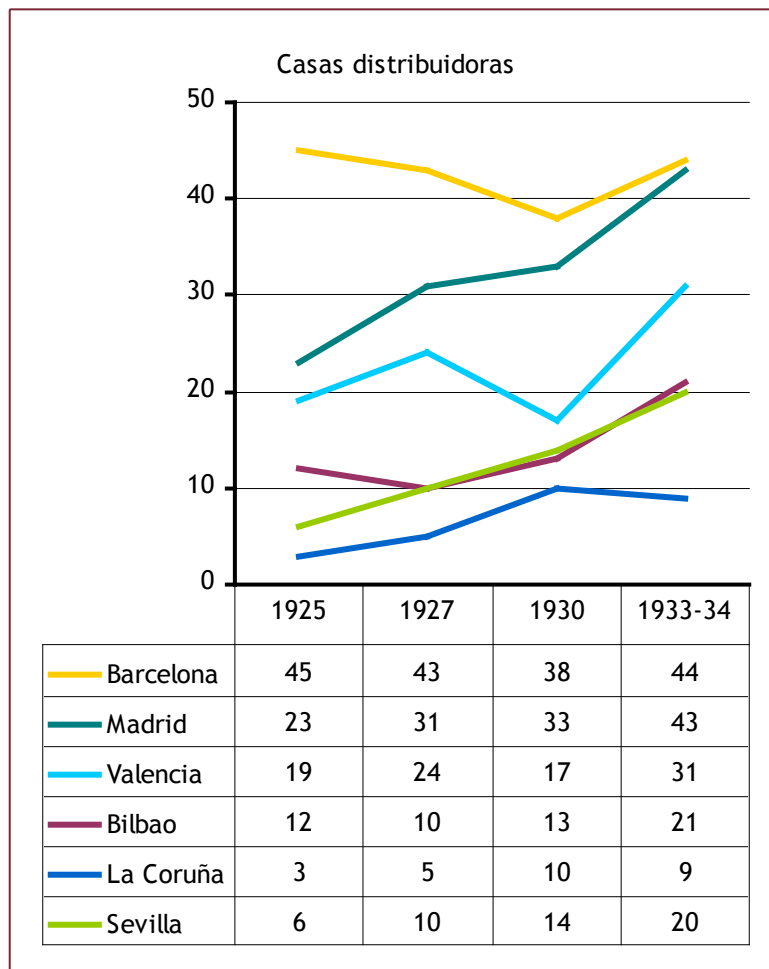
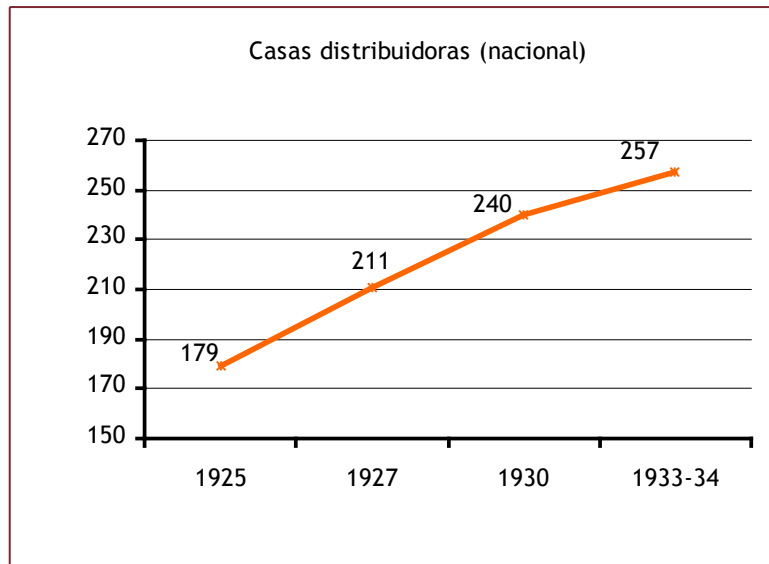


GRÁFICO 1 (arriba).-TENDENCIA EN LA IMPLANTACIÓN DE SUCURSALES CLARAMENTE ASCENDENTE.

GRÁFICO 2 (abajo).- TENDENCIA DE LA IMPLANTACIÓN DE SUCURSALES POR REGIONES. BARCELONA ES LA CIUDAD CON MAYOR NÚMERO DE DISTRIBUIDORAS Y TRAS LA CRISIS PROVOCADA POR LA INTRODUCCIÓN DEL SONIDO SE RECUPERA Y ESTABILIZA. MADRID PRESENTA UN IMPORTANTE CRECIMIENTO EN DIEZ AÑOS, LLEGANDO A DUPLICAR EL NÚMERO DE ESTABLECIMIENTOS. ES MUY DESTACABLE TAMBIÉN EL CRECIMIENTO DE LAS CASAS QUE SE INSTALAN EN SEVILLA.

Fuente: Emilio García Fernández: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, 141-178.

recaudación, el distribuidor podía retirar su porcentaje a diario o bien la cantidad quedaba en depósito hasta que el distribuidor dispusiese “libremente” de la misma. En el caso de los contratos a porcentaje, los distribuidores podían ejercer diferentes medidas de control sobre las ventas realizadas, la más común eran las denominadas hojas de taquilla, como las de las Ilustraciones 17 y 18<sup>104</sup>, pero empresas como la Ufilms establecían en su contrato la posibilidad de “ejercitar el control por los medios que estime convenientes, incluso interviniendo la taquilla”.

La Ilustración 17 corresponde con una hoja de taquilla del cine Royalty en la que queda reflejado el programa exhibido y la recaudación para cada uno de los tipos de localidad existentes en las dos secciones llevadas a cabo. La Ilustración 18 por su parte corresponde con la hoja de taquilla del cine Rialto que funcionaba en sesión continua, y en la que igualmente queda reflejado el programa y la cantidad de entradas vendidas de cada una de las modalidades existente junto con la recaudación obtenida. Al funcionar sobre porcentaje las distribuidoras tenían un interés especial en ejercer un control efectivo sobre los ingresos que obtuviese la sala por lo que podía enviar un representante para comprobar la veracidad de lo consignado en las hojas por las taquilleras; los controladores cobraban un pequeño suplemento los días que realizaban este cometido. Además del representante, llamado control o controlador, y el taquillero los cines intervenidos por el Estado durante la Guerra Civil, incorporaron un miembro del Consejo obrero a esta supervisión<sup>105</sup>.

Con lo que respecta a la publicidad, el exhibidor estaba obligado a que en todos los programas, carteles o anuncios figurara en primer lugar el nombre comercial del alquilador (Ufilms-Ulargui Films, Selecciones en exclusiva) y la marca de la casa editora de las películas contratadas. En función del tipo de material publicitario, éste se adquiría (por ejemplo los folletos) o bien se podía alquilar, en cuyo caso se establecía una serie de indemnizaciones a la distribuidora en caso de pérdida o deterioro de los carteles o fotografías. La penalización variaba en función del tamaño del cartel oscilando entre el cartel con un tamaño de 24

---

104. IPHC, Caja 201.01, Leg. 88, nº 10.

105. IPHC, Serie CNT caja 201



# ROYALTY

## Hoja de Taquilla

Madrid, 14 de Febrero de 1939.

**Primera sección**

| LOCALIDADES                                   | Aforo | Devueltas | Vendidas | PRECIOS   |      |             |               | INGRESOS    |                |             |      | TOTAL GENERAL |      |
|-----------------------------------------------|-------|-----------|----------|-----------|------|-------------|---------------|-------------|----------------|-------------|------|---------------|------|
|                                               |       |           |          | Localidad |      | Impuesto M. |               | Localidades |                | Impuesto M. |      |               |      |
|                                               |       |           |          | Pesetas   | Cts. | Pesetas     | Cts.          | Pesetas     | Cts.           | Pesetas     | Cts. | Pesetas       | Cts. |
| Plateas, con 5 entradas..                     | 16    | 14        | 2        | 11 25     | 1 25 | 12 50       | 22 50         | 2 50        | 25             |             |      |               |      |
| Palcos, con 5 entradas...                     | 14    | 13        | 2        | 8 25      | 1 25 | 9 50        | 16 50         | 2 50        | 19             |             |      |               |      |
| Delanteras de sillón.....                     | 24    | 2         | 20       | 2 25      |      | 3           | 55            | 5           | 60             |             |      |               |      |
| Sillones de entresuelo...                     | 147   | 110       | 37       | 2         | 2 25 | 2 25        | 44            | 9 25        | 88 25          |             |      |               |      |
| Butacas de patio.....                         | 414   | 83        | 331      | 2 25      | 2 25 | 2 50        | 744 25        | 82 25       | 927 50         |             |      |               |      |
| Entradas de palco.....                        | 20    | 50        |          | 2 25      | 2 25 | 2 50        |               |             |                |             |      |               |      |
| <b>TOTALES</b> .....                          |       |           |          |           |      |             | <b>912 75</b> | <b>102</b>  | <b>1014 75</b> |             |      |               |      |
| Impuesto de guerra de..... Localidades a..... |       |           |          |           |      |             |               |             |                |             |      |               |      |
| <b>LÍQUIDO TOTAL</b> .....                    |       |           |          |           |      |             |               |             |                |             |      |               |      |

**Segunda sección**

| LOCALIDADES                                   | Aforo | Devueltas | Vendidas | PRECIOS   |      |             |             | INGRESOS      |                |             |      | TOTAL GENERAL |      |
|-----------------------------------------------|-------|-----------|----------|-----------|------|-------------|-------------|---------------|----------------|-------------|------|---------------|------|
|                                               |       |           |          | Localidad |      | Impuesto M. |             | Localidades   |                | Impuesto M. |      |               |      |
|                                               |       |           |          | Pesetas   | Cts. | Pesetas     | Cts.        | Pesetas       | Cts.           | Pesetas     | Cts. | Pesetas       | Cts. |
| Plateas, con 5 entradas..                     | 16    | 16        |          | 13 25     | 1 25 | 15          |             |               |                |             |      |               |      |
| Palcos, con 5 entradas...                     | 14    | 11        | 3        | 10 25     | 1 25 | 12          | 32 25       | 2 25          | 36             |             |      |               |      |
| Delanteras de sillón.....                     | 24    |           | 24       | 3 50      |      | 50          | 84          | 12            | 96             |             |      |               |      |
| Sillones de entresuelo...                     | 147   | 26        | 121      | 2 50      | 2 25 | 2 25        | 202 50      | 30 25         | 232 75         |             |      |               |      |
| Butacas de patio.....                         | 414   | 42        | 372      | 2 25      | 2 25 | 3           | 1034 25     | 81 25         | 1116           |             |      |               |      |
| Entradas de palco.....                        | 20    | 50        |          | 2 25      | 2 25 | 3           |             |               |                |             |      |               |      |
| <b>TOTALES</b> .....                          |       |           |          |           |      |             | <b>1453</b> | <b>122 75</b> | <b>1580 75</b> |             |      |               |      |
| Impuesto de guerra de..... Localidades a..... |       |           |          |           |      |             |             |               |                |             |      |               |      |
| <b>LÍQUIDO TOTAL</b> .....                    |       |           |          |           |      |             |             |               |                |             |      |               |      |

**PROGRAMAS:**

1.ª a las Por todo el mundo n.º 19  
Campesinos de ayer y de hoy  
Canción de juventud

2.ª a las .....

El Representante,  
José Montaña

**RESUMEN**

|                   | INGRESOS       |      |               |      | TOTAL GENERAL  |      |
|-------------------|----------------|------|---------------|------|----------------|------|
|                   | LOCALIDADES    |      | IMPUESTO M.   |      | Pesetas        | Cts. |
|                   | Pesetas        | Cts. | Pesetas       | Cts. |                |      |
| Primera sección.. | 912 75         |      | 102           |      | 1014 75        |      |
| Segunda sección.. | 1453           |      | 122 75        |      | 1580 75        |      |
| <b>TOTAL</b> ..   | <b>2365 75</b> |      | <b>229 75</b> |      | <b>2595 50</b> |      |

El Taquillero,

ILUSTRACIÓN 17.- HOJA DE TAQUILLA DEL CINE ROYALTY.  
 Fuente: IPHC, Caja 201.01, Leg. 88, n.º 10.



# RIALTO

HOJA DE TAQUILLA correspondiente al día 8 de Marzo.- de 1938

PRIMERA SECCIÓN. - A las 3.30 á 8.15.-continua.-

PROGRAMAS { Las cinco advertencias de Satanás(S.U.I.C.E.P.).-  
 España al día(documental).Film Popular.-  
 Fin de fiesta.- Para la casa distribuidora.-

| LOCALIDADES                   | Aforo | Recibidas | Devueltas | Vendidas | PRECIO  |      | TOTAL   |       |    |
|-------------------------------|-------|-----------|-----------|----------|---------|------|---------|-------|----|
|                               |       |           |           |          | Pesetas | Cts. | Pesetas | Cts.  |    |
| Butacas de patio.....         | 706   | 1200      | 583       | 617      | 2       | 50   | 1.542   | 50    |    |
| Delanteras de entresuelo..... | 24    | 600       | 494       | 106      | 2       | 00   | 212     | 00    |    |
| Sillones de entresuelo.....   | 342   |           |           |          |         |      |         |       |    |
| Delanteras de principal.....  | 36    | 600       | 522       | 78       | 1       | 50   | 117     | 00    |    |
| Butacas de principal.....     | 324   |           |           |          |         |      |         |       |    |
| TOTALES.....                  |       |           |           |          |         |      |         | 1.871 | 50 |

SEGUNDA SECCION. - A las .....

PROGRAMAS {

| LOCALIDADES                   | Aforo | Recibidas | Devueltas | Vendidas | PRECIO  |      | TOTAL   |      |  |
|-------------------------------|-------|-----------|-----------|----------|---------|------|---------|------|--|
|                               |       |           |           |          | Pesetas | Cts. | Pesetas | Cts. |  |
| Butacas de patio.....         | 706   |           |           |          |         |      |         |      |  |
| Delanteras de entresuelo..... | 24    |           |           |          |         |      |         |      |  |
| Sillones de entresuelo.....   | 342   |           |           |          |         |      |         |      |  |
| Delanteras de principal.....  | 36    |           |           |          |         |      |         |      |  |
| Butacas de principal.....     | 324   |           |           |          |         |      |         |      |  |
| TOTALES.....                  |       |           |           |          |         |      |         |      |  |

POR EL CONSEJO OBRERO.

**RESUMEN**

|                          | PESETAS | CTS. |
|--------------------------|---------|------|
| Par Primera Sección..... |         |      |
| » Segunda » .....        | 1.871   | 50   |
| TOTALES.....             | 1.871   | 50   |

EL COMPTADOR.

El Representante.

ILUSTRACIÓN 18.- HOJA DE TAQUILLA DEL CINE ROYALTY.  
 Fuente: IPHC, Caja 201.01, Leg. 88, nº 10.

hojas<sup>106</sup> a 75 pesetas uno, al más pequeño de una hoja a 2 pesetas; en el caso de las fotografías las de color tenían una penalización de 15 pesetas en caso de ser ampliadas o de 3 en tamaño corriente.

Los posibles conflictos entre los distribuidores y los exhibidores que resolverían según criterio de la Cámara sindical de cinematografía de Madrid y de la Cámara española de cinematografía de Barcelona.

### **Contrato Paramount Films S.A<sup>107</sup>.**

El contrato con Paramount establecía la cesión en exclusiva de la licencia de exhibición de las películas que se especificaban en el acuerdo. A diferencia del contrato de Ufilms —basado principalmente en estipular aquellas cuestiones sobre las que el exhibidor era responsable y las que no eran responsabilidad de la distribuidora—, los contratos fijados por Paramount incidían en las consecuencias derivadas de no exhibir alguna de las películas acordadas. En ambos casos, las películas sólo podían ser exhibidas en la sala convenida, de la cual se consignaba el aforo, para una fecha específica y a un precio fijado para cada tipo de entrada, que el exhibidor no podía variar sin el consentimiento de Paramount. En el caso de que la suma de la recaudación bruta de taquilla no fuese igual o superior a la suma de las cantidades que especificaba la distribuidora para los diferentes días de la semana, el exhibidor quedaba obligado a seguir exhibiendo esas mismas películas aún después de haber transcurrido el plazo de días obligatorio, lo cual era un problema, no sólo porque los ingresos pudieran ser pocos sino porque además, al mes el exhibidor se comprometía a exhibir un mínimo de películas y en caso de no hacerlo la empresa se reservaba el derecho de fijar las fechas para la exhibición de las películas retrasadas abonando los precios igualmente. En caso de que el exhibidor anulara las fechas de programación, debía comunicarlo por escrito quedando a criterio de la distribuidora la posibilidad de admitirlo o no. El exhibidor al solicitar el cambio de fechas quedaba obligado a facilitar una nueva fecha, en caso de que no lo hiciese o bien no conviniese a la distribuidora, el exhibidor

---

106. Se tomaba como referencia una hoja ordinaria de manera que el tamaño hacía referencia a cuántas hojas ocupaba el cartel una vez desplegado.

107. IPHC, caja 200.3, leg. 225, 8.

quedaba obligado a abonar el importe de la garantía mínima o del precio fijo de la cesión de la películas anulada, en función del tipo de cesión, pudiendo el exhibidor programarla posteriormente, sin cargo, cuando la distribuidora dispusiera pero dentro de la licencia del contrato. La Revista Paramount, noticiario de actualidad, quedaba exceptuada y en caso de no exhibirla en las fechas contratadas, el exhibidor debía abonar el importe pero perdería el derecho de poder exhibirla posteriormente.

En caso de que la licencia se concediera sobre la base de un tanto por ciento de la recaudación en taquilla, la sala quedaba obligada a facilitar los ingresos brutos que había obtenido y a permitir el acceso a la taquilla a fin de poder inspeccionar tales ingresos. La penalización si el exhibidor dejaba de proyectar la película contratada, en este caso, se establecía en el 50% de ingreso bruto del último día laborable o del 50% del aforo total si dejaba de exhibirla en festivo. Además debía abonarse el coste mínimo estipulado en el tanto por ciento. Cuando la licencia era a precio fijo había que abonar el importe completo y si se volvía a programar el coste era del diez por ciento del precio de la licencia.

El exhibidor, además, estaba obligado a adquirir y/o alquilar material de propaganda al precio que estipulaba la distribuidora —los carteles y fotos eran material alquilable y los pasquines, folletos y postales eran material que adquiría el alquilador en compra—, a utilizar la frase *Es un film Paramount* en las carteleras y anuncios de los periódicos, y a proyectar los *trailer*<sup>108</sup> de las películas con una semana de antelación.

Los exhibidores no podían reclamar en caso de que se cambiase el título de alguna película, causas de fuerza mayor en general o por los retrasos ocasionados por “huelgas, agitaciones obreras o políticas, incendios, demoras de los transportadores, cumplimiento de ordenes judiciales, censura o retraso en la entrega” que hubiera realizado el anterior arrendador.

En cuanto al pago, el exhibidor podía hacer la liquidación semanalmente pero existía la opción de que fuese diaria para las películas cedidas a porcentaje e, incluso, por anticipado en las cedidas a precio fijo, anticipándose la garantía mínima en las cedidas a tanto por ciento.

---

108. Piezas de pequeña duración, realizadas como anuncio comercial de un película sobre la que pretende interés o expectativas.



## **Contrato Metro Goldwyn Mayer - Los contratos leoninos**

Metro establecía el contrato más duro para los exhibidores, centrado en el pago adelantado y en un control extraordinario de la publicidad.

La empresa exigía una cantidad a cuenta de los posibles desperfectos y cantidades deudoras que pudieran surgir, y el pago anticipado al retirar el programa, de la cantidad mínima garantizada de cada película. Una vez finalizada la exhibición, si el resultado era a favor de la distribuidora debía ser “liquidado inmediatamente de finalizada la exhibición de la película”. El control de los ingresos en la taquilla se hacían extensibles a la totalidad de las instalaciones, para lo cual se exigía una copia de la hoja de liquidación de taquilla al terminar cada exhibición, al tiempo que la empresa se arrogaba el derecho de

“revisar y controlar por todos los medios que sean del caso la contabilidad del local mencionado en este convenio, en la parte que haga referencia a las recaudaciones en las cuales tengamos participación lo que podremos efectuar por medio de uno o más delegados autorizados y enviados para este objeto. Es entendido igualmente nuestro pleno derecho de acceso a la cabina, taquilla y demás dependencias del local o locales a que se refiere el presente convenio, siempre que se exhiba una de nuestras películas, sea a tanto alzado, sea a porcentaje”.

Los exhibidores se comprometían a exhibir íntegramente la película y en una sola vez, sin corte ni cambios, al tiempo que la distribuidora se reservaba el derecho de aceptar o rehusar la proyección de otras películas junto con las del programa alquilado.

En cuanto a la publicidad, se prohibía al exhibidor hacer publicidad sin autorización previa y sin utilizar el material de la empresa, resaltando en todo caso a la distribuidora frente a la sala en la que se iba a exhibir responsable de dicha publicidad y además, el exhibidor se comprometía a facilitar la publicidad que quisiera la distribuidora en la manera y forma que ésta quisiera sin ningún tipo de contraprestación a cambio. En la publicidad debía constar:

“que se trata de películas distribuidas por *Metro Goldwyn Mayer Iberica, S.A.*, fijándose la marca y nombre de los productores, directores de escena, principales artistas y en general todas las indicaciones correspondientes

a cada película y que sacará usted de las noticias documentales que tenemos a su disposición. Dicha publicidad también deberá ser efectuada en los vestíbulos y fachadas del local, y el nombre de nuestra Compañía y el de la marca y nombre de los productores será de tamaño mayor, que resalte de las demás indicaciones, y el nombre de los artistas deberá ir por el orden y tamaño de letra que nosotros le indiquemos.

Se compromete usted a distribuir sin pago alguno de nuestra parte, en el cine objeto de este convenio, cualquier publicación y material de publicidad que nosotros deseemos hacer llegar a manos del público. Se compromete usted, igualmente, en las condiciones antedichas, a facilitar a cualquier Compañía o persona que nosotros le indiquemos, el espacio necesario para hacer publicidad o exposición, así como la retransmisión en discos de distribución, de carteles en el vestíbulo del cinema, exhibición de *trailers* especiales y todo cuanto sea necesario para la publicidad conjunta de nuestra Compañía, con cualquier otra persona y entidad”.

## LA INTRODUCCIÓN DEL SONIDO

“Frente a la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto a la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y a nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras. Esto les colocaba en una posición victoriosa frente a nosotros. Por eso la lucha, apenas iniciada, terminó en franca derrota para los nuestros<sup>109</sup>”

---

109. Juan Piqueras, «Panorama del cine hispánico: Versiones y sincronizaciones en español», *Nuestro cinema*, noviembre de 1932, 19-. El artículo mantiene que las dificultades para realizar versiones en los diferentes idiomas se debe a que no hay un proceso de adaptación sino de mera traducción. En el caso de las películas en español, el problema residiría en la falta de aptitud para realizar producciones modelo, en los





como se refleja en el anterior texto, una vez asentadas las *majors* en nuestro país, la introducción del sonido no revistió demasiada dificultad. Por un lado, el interés despertado en el público generó cierta demanda, por otro lado, el control de las novedades quedaba en manos de las entidades interesadas en que el cambio se produjera. Si el exhibidor quería mantener a su público debía ofrecer las novedades que le facilitaban en las condiciones en las que esto sucediese.

La introducción del sonido en nuestro país estuvo orquestada por las grandes empresas que en esos momentos tenían capacidad de producción sonora, EEUU y Alemania, que iniciaron una guerra de patentes en Europa para tratar de copar con sus aparatos los parques de salas<sup>110</sup>, “la fórmula consistía en que cuando un distribuidor quisiese colocar su material sonoro producido con un equipo de sonido X en una sala que tenía instalados aparatos de sonido Z, tendría que pagar un canon por la utilización de esos equipos. Por eso, cuando las grandes potencias del sonoro se reunieron en París, tanto en 1930 como en 1932, intentaron establecer un reparto de territorios por Estados, para controlar con más facilidad la entrada de películas producidas con cada sistema<sup>111</sup>”. La batalla la ganaron los grandes estudios de Hollywood que contaban con una importante red de representantes en nuestro país, pero que además, habían llegado a acuerdos de distribución con los parques de salas más importantes al tiempo que iniciaron su propia estrategia de adquisición de salas.

“Metro-Goldwyn-Mayer Ibérica S. A., que desde hace algunos meses controla la orientación dada a Capitol con tan risueño resultado, inaugura el viernes 27 de septiembre su dirección efectiva de este cine por un período de varios años. (...) La Metro- Goldwyn-Mayer, bien sabido es, dirige los destinos de las más importantes salas de Europa: Mardeleine, en París; Empire, en Londres; Carneio y Queen’s Hall, en Bruselas; Forum,

---

110. “El 22 de julio de 1930, las compañías Tobis-Klangfilm, RCA y Western Electric-ERPI firmaron el primer París Agreement y formaron un cartel para repartirse el mundo y poder explotar sus patentes de equipos de cine sonoro (...) en realidad fue papel mojado desde el mismo día en que se firmó”. Jostexo Cerdán, “Las patentes del cine sonoro en España : un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)”. En *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, 55-70.

111. Jostexo Cerdán, *Mutaciones*, 84.

en Lieja; Metro Scala, en Budapest; Picadilly, en Estocolmo. El Capitol de Madrid viene a aumentar esta brillante lista. Para la inauguración de la temporada y de su dirección, la Metro- Goldwyn -Mayor ofrece al público madrileño un film con sus tres artistas más queridos : Joan Crawford, Clark Gable y Robert Montgomery. (...) Además de la producción Metro-Goldwyn-Mayer la dirección del Capitol ha contratado los más grandes films de otras casas, entre otras, de Artistas Asociados S. A.<sup>112</sup>”

Adelantarse significaba la posibilidad de vender equipos para la Western Electric, y apoyarse en los consorcios de salas significaba acaparar pantallas. Esta nueva realidad supuso un golpe definitivo para el sector. En la Ilustración 19 de la proyección de la películas con aparatos de Western Electric. Diferentes distribuidoras nacionales habían llegado a acuerdos de representación en exclusividad con determinados estudio norteamericanos y fue, apoyados en estos representantes, como hicieron la primera incursión en el país antes de establecer sucursales propias: Seleccion S.A. se convirtió en la distribuidora en España y Portugal de la marca *Paramount*<sup>113</sup>, Julio César S.A. de la firma Pro-dis-co (películas dirigidas por Cecil B. de Mille)<sup>114</sup>, a partir de 1927, *National Pictures Film* abrió una sucursal en Barcelona y distribuyó las producciones de *Metro Goldwyn Mayer*<sup>115</sup>, y la empresa Lemie S.A. de las firmas *C.I.D.F. Interfilms* y *Les Cinematographes Phocea*<sup>116</sup>. Así, los primeros pasos del sonoro se dieron a través de estas empresas y fue a través de una empresa nacional, la empresa Diana —representante de las películas de la Warner— como se presentó *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, A. Crosland, 1927) durante la primera mitad de 1929 en Barcelona y Madrid<sup>117</sup>.

112. «La Metro Goldwyn Mayer inaugura su dirección en el Capitol», *El Heraldo de Madrid*, 21 de septiembre de 1935, 14.

113. *Popular Films* Año II, nº 32 (10 de marzo de 1927)

114. *Popular Film*. Año I, nº 14 (4 de noviembre de 1926)

115. Camille Blot-Wellens, *Datos obtenidos de la inspección de un lote de películas mudas realizadas en el departamento de investigación de la Filmoteca Española*. VI Seminario/Taller de Archivos Fílmicos.

116. *Popular Film* Año II nº 33 (17 de marzo de 1927)

117. Según Cerdán, se sonorizó la película con un aparato de discos desarrollado por Antonio Graciani conocido como Melodión y el resultado no fue muy bueno. Josetxo Cerdán, *Las patentes del cine sonoro*, 55-70.

Cuando en 1929 se produjo la exhibición de *La canción de París* (Richard Wallace, 1929), se aseguraron de que todo funcionase sin problemas para lo cual

“los aparatos fueron manejados con gran pericia por el ingeniero norteamericano que dirigió la instalación. (...) Las restantes escenas se proyectaron mudas, teniendo en cuenta que el desarrollo de la cinta fue interpretado en idioma inglés. Los sonidos en las escenas sonoras se han producido con todos sus matices y acordes, sin vibraciones alterables<sup>118</sup>”.

El estreno de la película, según reflejó el periódico *La Vanguardia* siguió una pauta muy similar a la que había funcionado años antes con otras innovaciones: invitados seleccionados, un programa amable con variedad de elementos para agradar al mayor número de público posible y posteriormente, un pase para la realeza y el gobierno.

“El primer contacto del público barcelonés con la nueva modalidad cinematográfica, se establece por medio de un número de variedades: una linda muchacha que canta, en inglés—inglés del Broawday [sic], desde luego acompañada por una «jazz» de muchachas.... Es un prodigio aquí el sincronismo...

Pero el público permanece aun a la expectativa... Terminado el brevísimo prólogo de la sesión otra cinta de género francamente cómica titulada «Un día infantil» interpretada por una pandilla de jovencitos, nos hace escuchar canciones, diálogos, chistes—en inglés—y trozos musicales logrados por los chicos del modo más original... ¿Comprende el público la comicidad de las palabras al tiempo que la de los gestos? Así parece, pues que ríe, ríe de la mejor gana...Y, al terminar la última nota de la estrafalaria banda infantil, aplaude. Y ahora, he aquí...

He aquí a Chevalier en «La Canción de París», que es lo que ha venido a admirar la gente. El éxito es fulminante, franco desde el primer momento, pues que este momento —el de la introducción de Chevalier contándonos

---

118. «El “cine” sonoro en Barcelona», *Muchas gracias*, 28 de septiembre de 1929, 16.

Una maravilla: El aparato sonoro Wenster Electric  
 Un "film" de éxito mundial: LA CANCIÓN DE PARÍS  
 Un intérprete inimitable: MAURICE CHEVALIER  
 Un "film" sonoro Paramount  
 ★ ★ PROXIMAMENTE EN EL PALACIO DE LA MÚSICA ★ ★

HERALDO DE MADRID PÁGINA 15 DIARIO INDEPENDIENTE

**Palacio de la Música**  
 inaugura mañana su grandiosa  
**TEMPORADA DE CINE SONORO**  
 con la mejor película  
**La canción de París**  
 un film sonoro Paramount interpretado  
 por MAURICE CHEVALLIER  
 el gran "chansonnier" ídolo de todos los públicos  
**La pantalla hablada**  
 Ve... Oiga...  
**La canción de París**  
 y se convencerá de que el cine sonoro  
 es un adelanto definitivo en el llamado  
 hasta ahora "el arte mudo"

© Biblioteca Nacional de España

ILUSTRACIÓN 20- AVANCE Y ANUNCIO DEL ESTRENO DE LA PELÍCULA «LA CANCIÓN DE PARÍS» EN MADRID.

Fuente: La voz, 27 de septiembre de 1929,7; El Heraldo de Madrid, 2 DE OCTUBRE DE 1929,15.



en francés sus andanzas por América (la América «du cinema.... cinema... et encore du cinema...») es acogido con calurosos aplausos. Después todo sigue al mismo nivel de entusiasmo. Chevalier es toda la película, cuyo sencillo argumento está tramado con sus propias cualidades de cantante, de bailarín, de «gamín» parisién y artista dinámico<sup>119</sup>”.

Y unos días después, se realizó un sesión privada en presencia de la Reina y las Infantas junto con el jefe del gobierno en el momento, el general Primo de Rivera y las autoridades locales, a quienes proyectaron “la versión enteramente dialogada y sonora, sin títulos, cuyo éxito sobrepasó, si cabe, al de la versión que ya conocíamos, con títulos en español y sin diálogos<sup>120</sup>”

Tras la presentación en Barcelona, ciudad en la que estaba situada la sede de la productora y distribuidora Paramount, se presentó en Madrid (Ilustración 20), en una de las salas del consorcio de la SAGE<sup>121</sup>, presentación a la que acudió la cúpula directiva de la empresa en España y que contó con el asesoramiento de los técnicos como quedó recogido en el siguiente texto:

“En Barcelona hace pocos días aún, y ahora en Madrid, la Empresa Paramount fue la primera en presentar al público español el “cine” sonoro. Y el haberse anticipado significa no sólo un formidable éxito de marca, sino también la evidencia del perfecto principio de organización que rige en los departamentos de sus oficinas.

Para presentar en Madrid el film inaugural del “cine” sonoro, *La canción de París*, desplazó de su casa central de Barcelona a varios empleados de sus departamentos comercial, publicidad y exhibición, para que con su experiencia prestasen eficaz ayuda de a la Empresa SAGE en el lanzamiento del nuevo espectáculo. Además del gerente general en

119. «La canción de París», *La Vanguardia*, 21 de septiembre de 1929, 17.

120. «Notas informativas», *La Vanguardia*, 9 de octubre de 1929, 19.

121. La relación de los grandes estudios y los consorcios de salas no ha sido estudiada pero sería interesante conocerlo para entender la implantación de los sistemas de sonido y la desaparición de algunos de estos consorcios.

España, Sr. Messeri, del jefe de distribución, Sr. Vidal Batel, y de D. Antonio Blanco, jefe de propaganda, vino también a Madrid el profesor de música Blai Net, directo de la orquesta del Cine Coliséum, de Barcelona, para que personalmente dirigiera la partitura, adaptada por él mismo a los periodos silenciosos de La canción de París y cuya excelente labor contribuye de un modo notable a realzar los méritos de la proyección. Es decir, que la Paramount destacó los poderosos medios de su capacidad organizadora y técnica para que la inauguración del nuevo “cine” ofreciera al público las mayores posibilidades de éxito. Como así ocurrió<sup>122</sup>”.

Los empresarios españoles recurrieron a diferentes estrategias: la adquisición de los derechos de explotación de equipos sonoros ya patentados, la presentación de las llamadas patentes de introducción sin poseer ningún derecho sobre las patentes de invención<sup>123</sup> y la patente de sistemas nacionales como el sistema Melodión de Antonio Graciani — dependiente de la empresa de distribución Exclusivas Diana—, el sistema Filmófono del ingeniero Ricardo M. Urgoiti<sup>124</sup>, el Rivatón<sup>125</sup> y el Laffón-Selgas<sup>126</sup>. Algunos sistemas

122. *El Sol*, 6 de octubre de 1929, 8.

123. “La «patente de invención», que registraba una novedad industrial no sólo en el país en el que se solicitaba, sino en todo el mundo, y la «patente de introducción», que tenía como referencia una patente concedida en otro país y se registraba para poder explotarla económicamente. Esta siempre tenía que ir acompañada de su patente de invención; es decir, que sólo el dueño de la patente original o alguien a quien le hubiesen cedido los derechos podía registrarla” Josexo Cerdán, «Las patentes del cine sonoro en España : un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)» en Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., 55-70. (Madrid, Editorial Complutense, 1994).

124. Utilizaba “discos gramofónicos sincrónicos y utilizando dos platos giratorios, cada uno dotado de un potenciómetro independiente para el control del volumen, lo que permitía los fundidos sonoros, o añadir fondos de ruidos o música”. Según Josexo Cerdán, la mayoría de las patentes españolas correspondían con sistemas de discos por ser el sistema más fácil de copiar. *Ibíd.*

125. Los impulsores del sistema Rivatón fueron los hermanos Carlos, Enrique y Adolfo de la Riva que habían sido unos importantes pioneros en el campo de la radiofonía unos años antes, su sistema, según Cerdán, tuvieron una gran calidad.

126. Currito de la Cruz fue la primera película registrada con este sistema, en cuyo desarrollo estuvo muy implicado López Cabrera de los estudios ECESA. Alberto Laffón Soto obtuvo sus primeras patentes en 1932 y fueron clasificadas con los números 126.068 y 127.001. Se trata de un sistema fotográfico de sonido la primera y de mejoras la segunda. Citado por Cerdán, J.: *Las patentes del cine sonoro*. Se trataba de un sistema multipista y fue ampliamente utilizado; pese al número de pistas se revelaba como sistema de área variable. Alfonso del Amo, *Hacia la clasificación de los sistemas*.

fueron presentados con mucha pompa pero con poco valor efectivo. Por ejemplo, en 1931 se presentó el Sinisofoto<sup>127</sup> del ingeniero Carlos Mendizábal, acompañado por varias personalidades entre las que se encontraban el Ministro de trabajo y el Subsecretario del Ministerio de fomento. El sistema supuestamente remediaba todos los defectos de la proyección cinematográfica como eran los tirones, la iluminación discontinua o el parpadeo, sin embargo la propia presentación fue un fracaso y el Sr. Mendizábal explicó que “como la proyección se efectuaba con un aparato de laboratorio, tenía la proyección ciertos defectos<sup>128</sup>”.

Es llamativo que pese a lo tardío de la implantación del sonido en España, se tratara de introducir sistemas de sonido por discos con patentes españolas, una vez que el mercado internacional se había decantado claramente por el sistema óptico. En marzo de 1931, se anunció la creación de una sociedad llamada *S. A. Ibérica de Sonorización* dedicada a la fabricación de discos para las películas sonoras, la sonorización de películas mudas y la traducción de películas producidas en el extranjero al español. Al frente de la empresa figuraban Joaquín Rabassa “durante largos años el ingeniero técnico y director artístico de la casa *Odeón* en la casa de Barcelona, director más tarde de la *Parlophon* y actualmente dirige la *Cía. Fonográfica Hispano-Americana, S.A., Polydor*” junto a Antonio Joan, uno de los hombres “de más confianza del gran director cinematográfico francés Abel Gance, y gran conocedor además de los secretos técnicos de la cinematografía sonora por haber recorrido todos los importantes centros productores de Europa<sup>129</sup>”. Amichatis (Joseph Amich i Bert) abrió también un estudio de sincronización y doblaje con discos, con el sistema llamado

---

127. Torrontegui se refiere a este invento como Cinesófoto,”por medio del cual las imágenes aparecen en la pantalla como si las proyectara el mejor aparato de los actuales, pero sin la menor intromisión perceptible o no de la luz, y permaneciendo iluminada la pantalla de un modo constante. Los haces de luz proyectantes que han atravesado el objetivo, al salir de él lo hacen girando en abanico, cayendo sobre una corona de espejos que los acompañan, desviándose al mismo tiempo lo necesario para convertir esos rayos divergentes en otros de convergencia tal, que la imagen de cada punto de las figuras, mientras corre ante el ventanillo, se mantiene totalmente fija en la pantalla si se trata de objetivos inmóviles, o con el movimiento que le corresponda si los objetivos son móviles”, en teoría conseguido gracias a la eliminación de la cruz de malta del mecanismo. Torrontegui, S.: *Tratado completo de cinematografía sonora*. Ed. José Manotesó. Barcelona, 1933. Pág. 345.

128. *Arte y Cinematografía*, nº 357. Enero 1931.

129. *Arte y Cinematografía*, nº359. Marzo 1931

*Parlophone*<sup>130</sup>.

Además de las patentes, la respuesta española a la introducción del sonido se centró en el explotar las películas mudas, adaptándolas, y en aprovechar lo único que parecía resistirse a la producción norteamericana, el idioma, para lo cual se establecieron estudios de doblaje. La convivencia de sistemas y la sonorización de películas mudas retrasó la producción de películas españolas, vacío que se intentó aprovechar para implantar empresas de producción extranjeras. Según recoge Minguet i Batllori a principios de julio de 1930, el periódico de *La Publicitat* informaba que “Robert T. Kane, delegado de la compañía Paramount en París, había manifestado que, en breve, realizaría un viaje por el Estado español para poder decidir la ubicación de unos futuros estudios Paramount en España. Esos estudios tenían que servir para canalizar la producción hispanoparlante de la importante casa estadounidense<sup>131</sup>”. En septiembre de ese año *Crónica* informaba “parece ser ya cosa hecha que una Casa editora de películas norteamericana —la Paramount— viene a España con intención de fabricar *films* en nuestro idioma<sup>132</sup>”. Finalmente Paramount no estableció un estudio en España pero sí contribuyó a que se establecieran estudios de doblajes, de manera similar a lo que hizo Metro Goldwin Mayer, que estableció unos estudios de doblaje propios en Barcelona “para la traducción de los films al castellano<sup>133</sup>”.

### **Estudios de doblaje: Los estudios Chamartín**

“Las Empresas norteamericanas han invadido el mundo de oficinas comerciales especializadas en la distribución de sus producciones, y como arriba decimos, las recaudaciones obtenidas han tenido una importancia jamás prevista, originada, sin duda alguna, por la transformación del cine mudo en cine sonoro y hablado<sup>134</sup>”.

130. Román Gubern, *La traumática transición del mudo al sonoro*.

131. Joan M. Minguet i Batllori, «La “consciencia” del sonoro en España : tres reflejos sobre el asunto». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (*Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 61-70.)

132. J. A. Cabero, «Miscelánea semanal», *Crónica*, 21 de septiembre de 1930, 11.

133. Edificio Metro Goldwyn Mayer en Barcelona, AC-Documentos de actividad contemporánea, n°14, 1934, 24.

134. Informe de las Industrias cinematográficas españolas, SA, Estudios de Chamartín, 10 de marzo de

Así se expresaban en la primera página del Informe realizado para conocer la viabilidad de establecer unos estudios de doblaje en Madrid. El informe refleja la situación de la cinematografía en un momento en el que el proceso de transformación del período silente al sonoro no ha concluido. En ese proceso, fueron también las distribuidoras norteamericanas las que facilitaron la instalación de estudios de doblaje que facilitasen sus ventas en el país y evitaran que la cinematografía nacional prosperara lo suficiente como para convertirse en una competencia real.

La introducción del sonido se encontró con el problema del idioma lo cual, alentó durante unos años la producción nacional. Según se refleja, “no ha podido ser mejor acogida la producción nacional por el público español, a pesar de que por estar en su primer periodo de iniciación es ahora defectuosa e incomparablemente inferior a la producción extranjera<sup>135</sup>”; en un principio se trasladó personal español a las empresas establecidas en Francia, en Joinville en el caso de Paramount, tanto para realizar versiones múltiples de las películas en varios idiomas como para, posteriormente hacer doblajes. Sin embargo, tras las fallidas producciones realizadas, algunas disposiciones gubernamentales y, probablemente, el sentido común “determinadas Compañías extranjeras, especialmente una, optó por trasladar, rápidamente todo su personal técnico a España, y anticipándose a la anunciada disposición del gobierno, empezar a hacer el doblaje de su producción en España, obteniendo un resultado altamente satisfactorio. Rápidamente las demás Empresas extranjeras optaron por imitarle y pronto surgieron las naturales dificultades de no contar con estudios adecuados para realizar tales trabajos de doblaje, resaltando además la falta absoluta de personal técnico especializado en la materia<sup>136</sup>”. De manera que, ante la perspectiva de una media de doscientas cuarenta y cinco importaciones por parte de las distribuidoras, vinculadas con las *majors* norteamericanas, y un posible aumento de la importación de películas hasta las quinientas —que dejaría una recaudación de 250 millones de pesetas

---

1936, CDMH, PS. Madrid, 389. El informe completo queda recogido en el Apéndice 2. Sobre la creación y evolución de estos estudios, véase Jesús García de Dueñas, «Chamartín, la orgullosa permanencia,» en *Los estudios cinematográficos españoles*, 237-261 (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2001).

135. *Informe de Industrias cinematográficas españolas, S.L.*, en Madrid, marzo de 1936. Salamanca PS Madrid 389, pág. 2

136. *Ibíd.*, 3.



en películas de base— se crearon diferentes estudios en los que llevar a cabo labores de doblaje. La sociedad *Industrias Cinematográficas españolas, S.A.*, construyó los llamados estudios Chamartín inicialmente centrados en el doblaje de películas aunque la pretensión era abarcar todas las actividades de la industria cinematográfica incluida la producción.

“Hasta ahora en España solo ha habido un estudio donde los trabajos de doblaje han alcanzado una verdadera perfección; pero tal perfección era obtenida por los elementos encargados de ella, procedentes de los estudios de la *Paramount* de Joinville, y precisamente fue la referida Empresa la que dispuso el traslado de dicho personal a Madrid, para que de este modo tuviese absoluta garantía en cuanto al perfecto doblaje de sus películas”.

La estrategia de *Industrias Cinematográficas españolas* fue copiar este sistema y contratar al personal de la *Paramount* de Joinville para que les asesorase en la construcción de los estudios de doblaje, los estudios Chamartín. La jugada fue un éxito ya que “seguidamente recibió el encargo de la *Paramount* de doblar tres películas que son: *Rumba*, *Las cruzadas* y *La hiena*, y la calidad de nuestro trabajo ha sido tal que nos han ofrecido encomendarnos en los primeros meses del próximo año el doblaje de veinte o veinticinco películas”. Los equipos, como no podía ser de otra forma viniendo de la mano de *Paramount*, eran de la *Western Electric* y la *Radio Corporation*, llamados de re-recording, que permitían respetar la música y los ruidos de la película original y hacer la mezcla con los diálogos en español<sup>137</sup>.

“Cada día prodigan más el doblaje sus películas, y es evidente que ha de llegar el momento en que ni una sola película ha de proyectarse sin haber sido doblada<sup>138</sup>” anunció el, hasta ahora desconocido, creador del informe. Detrás del interés por doblar al español se encontraba, también el mercado hispanoamericano, lo que parece confirmar el hecho de que ante el propósito de *Industrias Cinematográficas españolas* de producir películas, la empresa *Paramount* se ofreciera a distribuirlas en “España, Portugal, Colonias, Sud-América y Centro América. Nos garantiza el 60%

---

137. *Ibíd.*, 7.

138. *Ibíd.*, 6.

del costo de las mismas y nos corresponderá el 75% de la recaudación bruta que pueda obtenerse<sup>139</sup>”.

Los proyectos de producción de la empresa quedaron truncados por la guerra civil. Otras empresas extranjeras trataron de buscar alianzas similares. La empresa alemana Tobis, junto con los directivos del estudio de CEA, crearon la Hispano Tobis en los primeros años de la década de los treinta, a cuya cabeza se encontraba Luis Garrido<sup>140</sup>; el objetivo de producir siete u ocho películas anuales:

“La casa La Casa Tobis, poseedora de la patente de sonido Tobis Klangfilm, cuya sede radica en Amsterdam, tiene la siguiente importantísima organización independiente en cada capital, aunque ayudada por ella en su totalidad: en Londres, distribución y un teatro propio para exhibir sus films; en París, Estudios, producción y distribución; en Berlín, tres productoras— el grupo de Estudios más importante de Europa—, con una labor de cincuenta a sesenta films anuales y distribución; en Praga, estudios, producción y distribución; en Viena, los antiguos Estudios Sascha modernizados, producción y distribución; en Zurich y Bruselas, distribución solamente, y en cuanto a España, la CEA, con sus Estudios, Hispania Tobis y la DESA, tres sociedades exclusivamente españolas y totalmente independientes entre sí y con relación a la Tobis, pero íntimamente ligadas a ella para un fin común<sup>141</sup>”.

La empresa DESA —a cuya cabeza se situaban Suñer, Salgado, Pedro y Domínguez Rodiño, es decir los dirigentes de CEA quedaba encargada de la producción de material de cortometraje alquilado en concepto de películas de complemento— completaba una terna de empresas compuesto por la producción de películas de largo y cortometraje y la distribución.

Por último los estudios ECESA, construidos en Aranjuez básicamente eran propiedad de

---

139. *Ibíd.* 9

140. Hernández- Girbal, «Enrique Domínguez Rodiño, Consejero de la CEA expone sus proyectos de producción», *Cinegramas* 15 de septiembre de 1935, 31-32.

141. *Ibíd.*, 32.

Philips Ibérica si bien en este caso creemos que se debió a una las deudas de la empresa española y no a una estrategia de producción.

“A partir del día 1 de febrero han pasado a ser propiedad de una poderosa empresa los magníficos estudios cinematográficos de Aranjuez (...) En el domicilio social de Philips Ibérica, cuya sociedad tiene una participación preponderante en la nueva Empresa, se ha habilitado igualmente una oficina de información<sup>142</sup>”

Ante la introducción del sonido y el *apoderamiento* del mercado por empresas extranjeras, Juan Piqueras afirmaba “Nuestro problema, de momento, no es un problema de producción, sino de explotación. Una buena explotación es casi siempre más importante que una producción buena. En España mismo estamos viendo todos los días cómo casas bien organizadas obtienen, con una producción mediocre, un resultado positivo, mientras que otras que poseen un material excelente apenas pueden desenvolverse debido a su organización defectuosa<sup>143</sup>”.

La dependencia tecnológica de nuestra industria, unida a las prácticas corporativas de los grandes estudios norteamericanos provocó que, al final del período estudiado, este sector se encontrara prácticamente en manos extranjeras<sup>144</sup> y, especialmente, en manos de empresas norteamericanas y no tanto por el número de casas existente como por el volumen de negocio que movían.

El sector de la distribución se convirtió en el más poderoso de la industria al tener en su mano la llave de la amortización de los gastos y, por tanto, la obtención de beneficios tanto para los productores como para los exhibidores.

---

142. «Los estudios cinematográficos de Aranjuez», *El Heraldo de Madrid*, 9 de marzo de 1935, 9.

143. Juan Piqueras, «Puntuaciones sobre la producción española», *La Luz*, 23 de enero de 1932, 6.

144. La incorporación de personal extranjero en el conjunto de la industria también fue importante y finalmente el 29 de agosto de 1935 se dictó una regulación para limitar la cantidad de personal extranjero que podía ser contratado en una producción. *Cinegramas*, 15 de septiembre de 1935.

# LA REGULACIÓN DEL TRABAJO EN EL SECTOR.

En 1932 la Asociación de empleados de distribución y venta de películas<sup>145</sup>, reclamó un organismo mixto que regulara la actividad profesional, creándose una sección autónoma de “distribución, venta y alquiler de películas” dentro del Jurado mixto de espectáculos públicos y se comenzó a realizar el censo de los profesionales. Un año más tarde se publicaron unas controvertidas bases de trabajo cuya finalidad era la regulación laboral del sector y que fijaba, entre otras cosas, los sueldos mínimos. La controversia venía dada por los salarios y quedó reflejada en la prensa de la época:

“Siempre hemos defendido el derecho de los trabajadores a mejorar de condición y no habríamos de contradecir la labor de más de veinte años en las más avanzadas tribunas democráticas para combatir ahora a los que por ser trabajadores son compañeros nuestros. Para que los empleados y obreros de las casas alquiladoras y distribuidoras cobren en proporción con los beneficios que por su trabajo se obtienen; para que no estén a merced del humor de los gerentes, estamos dispuestos en todo instante. Pero de eso a que por “colocar” películas o distribuir publicidad sin necesidad de carrera ni oposición alguna, se impongan sueldos de ministro y de magistrado del Supremo, respectivamente, y a que un programista cobre como un gobernador civil, hay una gran distancia; la distancia que separa a la razón de la locura. (...) Un jefe de compras cobrará al año 23.333 pesetas de sueldo y por cada idioma extranjero que sepa, 2.000 pesetas más; es decir, un sueldo total de ministro. Un encargado de contabilidad, publicidad o distribución, 17.500 pesetas y 2.000 más por cada idioma, como un director general. Cada viajante, 11.660 pesetas y 30 pesetas diarias de dietas, en total, como un magistrado del Supremo. El encargado del almacén, mozos que sólo necesitan saber leer y escribir,

---

145. Gaceta de Madrid de 26 de julio de 1932. nº 208

5.830 pesetas, como un jefe de negociado. Y así hasta los “botones”, que cobran 3.500 pesetas, 500 más que quienes después de una carrera y de reñida oposición logran ingresar en la Administración del Estado.

Nadie mejor que los empleados de las alquiladoras pueden calcular que la aplicación de las nuevas bases de trabajo supondrán para las empresas más modestas un gasto de personal mínimo de 220.000 pesetas anuales para la central y 93.000 pesetas para la cada una de las sucursales, lo que hace un total, suponiendo que sólo tengan las cinco sucursales imprescindibles en España, de 685.000 pesetas. (...) Todo esto suponiendo que no haya enfermedades en el personal, en cuyo caso se pagan sueldos dobles durante seis meses, y que ninguno de los empleados sepa idiomas, cuyo conocimiento aumenta en 2.000 pesetas el sueldo por cada lengua extraña que se domine. Tampoco están incluidos los sueldos del director, gerente, etc., que suponemos que, proporcionalmente, se habrán de contar por cifras astronómicas. (...) El resultado de la aplicación de tales bases ha de ser la liquidación forzosa de todas las alquiladoras españolas sin excepción, puesto que ninguna tiene volumen de ocio bastante para desenvolverse en las nuevas plantillas. Respecto a las alquiladoras extranjeras, las cinco grandes marcas por todos conocidas, hay dos soluciones: el abandono del mercado español o la inmigración en España de personal extranjero<sup>146</sup>”.

Entre las condiciones, además del salario, se estipulaba la jornada de trabajo de 48 horas semanales, distribuidas en 8 horas diarias y 4 los sábados (mañana y tarde con 2 horas para comer) y la protección de los trabajadores en caso de enfermedad (un tiempo máximo de baja de 9 meses con el sueldo íntegro a partir de 1 año trabajado en la empresa) o fallecimiento. Los pagos se realizan de manera mensual, contando con dos pagas extras, es decir un total de 14 pagas, y se marcan 15 días de vacaciones anuales retribuidos y el pago de un plus de 2.000 pesetas anuales por cada idioma extranjero que se ejerciera sin haber

---

146. Texto de Arturo Pérez Camarero reproducido en el «Heraldo de Madrid», 17-6-33. Citado por Emilio García Fernández, *El cine español*, 168-9 El autor sitúa la publicación de las bases en mayo mes en el que son aprobadas; la publicación en la Gaceta es un mes después.



sido contratado como traductor, además de la subida automática de los sueldos inferiores a 5.000 pts en un 5% anual. Por último se hacía obligatorio el contrato escrito que debía ser visado por el Jurado mixto y se limitaba la contratación de personal extranjero<sup>147</sup>.

Las Bases de trabajo<sup>148</sup> aprobadas serían válidas para 2 años y comprendían veinte categorías laborales. En 1939<sup>149</sup> se efectuó la revisión que se había reclamado, afectando principalmente a los sueldos mínimos, que en general en los seis años transcurridos no sufrieron modificaciones excesivas y cuando lo hicieron, fue, generalmente, a la baja; además pasó a contemplar veintidós categorías profesionales, muchas de ellas recogidas en las primeras bases de trabajo con diferentes denominaciones. En la Tabla 2, podemos ver una comparativa de ambas publicaciones.

Dentro de las bases de trabajo, quedaron recogidas de manera somera las funciones que debía desempeñar cada uno de ellos:

Los Jefes-encargados de compras, ventas y contratación en general llevaban a cabo los contratos de adquisición, venta o alquiler de material cinematográfico, y los Jefes-encargados de sucursales o agencias debían llevar la organización y funcionamiento del lugar de trabajo, dependiendo de la Casa central. Las cuestiones relativas a la propaganda comercial recaían en el jefe-encargado de publicidad de las oficinas centrales o bien de las sucursales y abarcaban el conjunto de los medios, prensa, folletos, cartelería e incluso radiofónica<sup>150</sup>. Para ayudarles contaban con los empleados o encargados de propaganda y discos que tenían a su cargo la publicidad y las entradas y salidas de discos.

Una vez establecidos los contratos por los jefes de compras, los jefes-encargados de distribución y programación en oficinas centrales se responsabilizaban de la distribución del material que estuviera en explotación entre las diversas sucursales, agencias y representantes, donde los programistas distribuían las películas de acuerdo con los

---

147. *Bases de trabajo del personal de producción, compra, venta, distribución o alquiler de material cinematográfico*. Gaceta de Madrid, 11 de junio de 1933 (nº 162) art. 8º.

148. *Ibíd.*

149. Gaceta de la República, 26 de febrero de 1939, nº 57.

150. Metro-Goldwyn-Mayer Ibérica, empresa especialmente preocupada por este tema estipulaba en sus contratos de alquiler que el exhibidor tenía prohibido “radiar la música, diálogos, imagen. etc., de las películas objeto de este convenio, sea por los medios conocidos hasta la fecha o por los que puedan inventarse o ponerse en practica en sucesivo” IPHC, caja 200.03, leg. 225,9.

contratos y pedidos del exhibidor, además señalan las fechas de proyección de las mismas. Los viajantes ultimaban las operaciones de venta y alquiler de material en aquellas localidades en las que no existían oficinas de la distribuidora.

Físicamente en contacto con las películas se encontraba el personal de almacén cuyo principal responsable era el jefe-encargado que debía controlar las salidas y entradas de material. Cuando una película entraba en el almacén, procedente del alquiler, debía pasar por un proceso de verificación para comprobar su estado, trabajo que, supervisado por la encargada de repaso y realizaban las repasadoras. En las bases de trabajo quedaban también recogidas las montadoras que efectuaban el montaje o empalme de las copias antes de ser lanzadas a la explotación, introducían los intertítulos traducidos, o reparaban los fragmentos que se hubieran cortado en la exhibición .

Fuera de estas bases, en la organización laboral de los operadores de cabina se obligaba a que en las *casas de películas* hubiese un operador o jefe de cabina censado para las salas de prueba con un sueldo mensual de 400 pesetas o bien de 18,50 pts por jornada legal.

La distribución de películas contaba además con personal de administración, incluido dentro del sector de oficinas, como eran los jefes de contabilidad, cajeros, contables, auxiliares de contabilidad, controladores que revisaban y controlaban los contratos establecidos, taquígrafo-mecanógrafos, auxiliares en general y botones.

Al publicarse las bases de nuevo sonaron voces pronosticando el fin de la industria cinematográfica en España, como fue el caso de Antonio Armenta, y lo cierto es que en la mayoría de los casos los empresarios se negaron a cumplir al igual que sucedió con las del sector de la exhibición. La negativa a aceptar las bases de trabajo reincidía en el hecho de que las condiciones de contratación a las que estaban sometidas las distribuidoras nacionales, les dejaba muy poco margen de beneficio, tal y como declaró el propio Armenta en la prensa.

| <b>GASTOS MÍNIMOS DE UNA DISTRIBUIDORA</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Coste de película (exclusiva, copia y Aduana):                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 55.000      |
| Propaganda de lanzamiento en prensa                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 5.000       |
| Affiches, fotos, programas de mano y otra propaganda complementaria                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 3.000       |
| Casa, luz, teléfono, contribución                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 18.000      |
| 10 empleados, a promedio de 4.000 ptas                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 40.000      |
| Viajes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 10.000      |
| Total sin impuestos:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 131.000 pts |
| 7,5 % del impuesto sobre recaudación                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |             |
| 25 % de comisión a los agentes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |             |
| <p><b>TABLA 1: GASTOS MÍNIMOS DE UNA DISTRIBUIDORA SEGÚN EL EMPRESARIO ANTONIO ARMENTA.</b><br/> Antonio Armenta parte del modelo de empresa que compra diez películas anuales «de las cuales son dos de éxito, tres corrientes y cinco flojas, proporción quizá un poco optimista, pues se da a veces el caso de que ninguna de ellas sea de éxito definitivo». Citado por Emilio García Fernández, <i>El cine español entre 1896 y 1939</i>, 170.<br/> Fuente: Antonio Armenta, «El espectáculo cinematográfico está a punto de desaparecer en España», <i>ABC</i>, 5 de julio de 1933.</p> |             |

Según Emilio García Fernández, “sobre un nivel medio de explotación de una casa distribuidora media, con una recaudación anual de un millón de pesetas y teniendo en cuenta los gastos aquí especificados, llega a la conclusión de que estos ingresos se ven descompensados con unos gastos totales de 958.000 pesetas, lo que apenas supone un beneficio neto de 42.000 pesetas, un 4,20 % del volumen total del negocio<sup>151</sup>”, lo cual significa que quizás los pronósticos de Armenta no iban tan desencaminados.

Fuera de las bases de trabajo, se encontraban también los epigrafitas de los que hablamos al tratar la producción. En el caso de la distribución eran los encargados de explicar la evolución de la acción y las reacciones de los personajes. Por el momento, no tenemos constancia de si estos trabajadores eran parte de la plantilla de las distribuidoras, por ser las encargadas de la introducción de estos textos, o si bien estaban incluidos en los laboratorios. Tampoco hemos encontrado referencias salariales a los mismos.

151. GARCÍA FERNANDEZ, E.: *El cine español...* Op. Cit., pág. 170.

| 1933                                                                            |         | 1939   |                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------|---------|--------|---------------------------------------------------------------------------------|
| PUESTO                                                                          |         | PUESTO |                                                                                 |
| Jefes-encargados de compras, ventas y contratación en general                   | 1428,57 |        |                                                                                 |
| Jefes-encargados de sucursales o Agencias                                       |         |        |                                                                                 |
| en Madrid                                                                       | 1428,57 |        |                                                                                 |
| en Provincias                                                                   | 1071,43 |        |                                                                                 |
| Jefes-encargados de publicidad de las Oficinas Centrales o Sucursales en Madrid | 1071,43 | 400    | Jefes-encargados de publicidad de las Oficinas Centrales o Sucursales en Madrid |
| Jefes de Contabilidad                                                           | 1071,43 | 1.000  | Encargado general de contabilidad de casa Central                               |
| Jefes-encargados de Distribución y Programación en oficinas centrales           | 1071,43 |        |                                                                                 |
| Programistas                                                                    | 714,29  | 650    | Programistas                                                                    |
|                                                                                 |         | 450    | Auxiliar de programación                                                        |
| Viajantes                                                                       | 714,29  | 650    |                                                                                 |
| Cajeros                                                                         | 714,29  | 600    | Cajero de casa central                                                          |
| Contables                                                                       | 714,29  | 750    | Contable de casa central                                                        |
|                                                                                 |         | 650    | Cajero contable de sucursal                                                     |
| Controladores en general                                                        | 471,43  |        |                                                                                 |
|                                                                                 |         |        | Secretario                                                                      |
|                                                                                 |         | 600    | De Casa Central                                                                 |
|                                                                                 |         | 500    | De Sucursal                                                                     |
| Auxiliares de Contabilidad                                                      | 471,43  | 550    | Contable auxiliar de Casa Central                                               |
|                                                                                 |         | 450    | Auxiliar de contabilidad de sucursal                                            |
|                                                                                 |         | 400    | Cobradoras                                                                      |
| Taquigrafo-mecanógrafos                                                         | 392,86  | 450    | Taquimecanógrafas                                                               |
| Auxiliares en general                                                           | 321,43  | 350    | Auxiliares en general                                                           |
| Jefes encargados de almacén                                                     | 357,14  | 500    | Encargados de almacén                                                           |
| Mozos de almacén                                                                | 307,14  | 425    | Auxiliares de almacén                                                           |
| Empleados o encargados de propaganda y discos                                   | 250,00  |        | Encargados de publicidad                                                        |
| Encargadas de repaso y montadoras                                               | 307,14  | 400    | Encargadas de repaso (se elimina a las montadoras)                              |
| Repasadoras                                                                     |         | 350    | Repasadoras                                                                     |
| más de 2 años                                                                   | 214,29  |        |                                                                                 |
| más de 6 meses y menos de 2 años                                                | 178,57  |        |                                                                                 |
| menos de 6 meses                                                                | 142,86  |        |                                                                                 |
| Botones                                                                         | 107,14  | 200    |                                                                                 |
|                                                                                 |         | 350    | Vigilantes u ordenanzas                                                         |
|                                                                                 |         | 200    | Limpieza                                                                        |

TABLA 2: RELACIÓN PUESTO- SALARIO, COMPARATIVA.

Fuente: Bases de trabajo (1933) y sueldos mínimos (1939). Elaboración propia.

Las reacciones contra las bases de trabajo no se hicieron esperar, capitaneadas por Antonio Armenta y la Mutua de defensa cinematográfica:

“El problema que se le ha planteado a los patronos cinematográficos por el elemento profesional es un problema de vida o muerte. De prosperar las bases que ha aprobado el Jurado mixto con la anuencia obligada de los patronos, éstos, automáticamente, tendrían que cerrar sus establecimientos; no en plan de rebeldía, como caprichosamente supone “El Socialista”, sino por la absoluta imposibilidad de continuar un negocio cuyo presupuesto, de prosperar las mencionadas bases, lleva ya un déficit inicial imposible de enjugar. En una casa alquiladora de categoría media, los aumentos anuales sueldo representan aproximadamente ¡150,000 pesetas! ¿Es que el hecho de oponerse a que la nómina de una casa alquiladora de películas parezca la de un ministerio, con sueldos de ministro, subsecretario, directores generales y jefes superiores de Administración (los sueldos de los empleados de las casas alquiladoras se elevan, según aquellas bases, a 20.000, 15.000 y 10.000 pesetas anuales, más dos pagas extraordinarias)<sup>152</sup>.

La Mutua presentó una instancia para intentar que los trabajadores de la distribución pasaran al Jurado mixto de oficinas, a excepción de las repasadoras que pretendían que pasaran a la Sección de operadores de cinematógrafo del Jurado mixto de Espectáculos públicos. La solicitud fue aprobada parcialmente argumentando que las secciones se establecían no en función del lugar de trabajo sino por la singularidad del trabajo que se realiza, de manera que sólo quedaron incluidos en la Sección autónoma de Distribución, venta y alquiler de películas “aquellos profesionales que concreta, determinada e inconfundiblemente ejerzan actividades específicas” y el resto pasó a pertenecer al Jurado mixto de oficinas<sup>153</sup>

---

152. Antonio Armenta, Ni «tropas de refuerzo» ni «victimas propiciatorias», La Luz, 5 de julio de 1933, 5.

153. Gaceta de Madrid, 12 de diciembre de 1934, 2095.



Sin embargo, el equipo técnico que formaron parte de los estudios era profesionalmente solventes y, en muchas ocasiones, se habían formado en empresas extranjeras, tal y como recogió la revista *Cinegramas*<sup>154</sup> con respecto al estudio CEA. Según el artículo el presidente del estudio Rafael Salgado era también presidente de la Cámara de Comercio; el director de los estudios, Miguel Pereira era ingeniero de la ICAI, había trabajado en Nueva York en los laboratorios de investigación de General Electric, en la instalación de luz de los edificios de Telefónica y en las estaciones convertidoras de electrificación en la Compañía del Norte y entró en contacto con la industria cinematográfica en París, contratado por la Paramount como ingeniero de sonido y jefe del departamento; el director administrativo<sup>155</sup>, Enrique D. Rodiño, fue corresponsal de guerra de la Vanguardia y después de varios trabajos se convirtió en enviado especial de *El Imparcial* y *La Voz* en Berlín donde ejerció como agregado de Prensa y Cultura en la Embajada Española y comisario general de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. La parte menos fuerte estaba en el equipo de rodaje, eran los menos especializados o, al menos, muchos de ellos podían realizar varias funciones: como ingenieros de sonido contaban con Luis Marquina y Lucas de la Peña, como encargado de los aparatos de sonido con Esteban Muñoz; de operador estaba Beltrán; de montadores Maroto y del Río y como decorador José María Torres. Finalmente, Eusebio Fernández Ardavín figuraba como director de producción y en su haber contaba, principalmente, con su trabajo como director en los estudios de la Paramount en Joinville hasta que éstos cerraron.

---

154. Mario Arnold, «La CEA es un barco de vapor», *Cinegramas*, 14 de octubre de 1934, 15-16.

155. Hernández-Girbal, «Enrique Domínguez Rodiño, consejero jefe de la CEA expone sus proyectos de producción», *Cinegramas*, 19 de septiembre de 1935, 31-32.

**E**l cinematógrafo fue un artilugio que se incorporó a los que estaban en funcionamiento adoptando los modos de presentación y las dinámicas de los espectáculos que le antecedieron. El éxito inicial del aparato tuvo mucho que ver con el uso que le dieron las clases altas en los primeros años, trasladando el uso social de la fotografía al cinematógrafo. La presentación del espectáculo establecía un primer pase con invitados *especiales* que añadían un deseo de emulación social y que, en el caso de la prensa, generaban opinión y hacían propaganda en sus periódicos y revistas. La invitación y la presencia de la familia real a diferentes espectáculos atestiguan esta cuestión. La familia real apareció en la sala de exhibición como espectador y como protagonista de las películas ayudando a que los miembros de la clase social más alta y de la burguesía que aspiraba a serlo bendijeran el nuevo espectáculo, facilitando con ello el éxito del espectáculo en un momento de decadencia de los espectáculos teatrales.

Este éxito inicial es también explicable en parte por su conexión con la ciencia. En los primeros años se intentó aplicar el cinematógrafo a todo tipo de usos: el uso privado a través del retrato familiar y las sesiones de proyección privadas para las que se ofrecían los operadores, el registro de fenómenos de la naturaleza con finalidad científica como los eclipses que recogió José Solá Comas, la aplicación a la educación con sistemas como el Pathé Kok<sup>1</sup>, los anuncios publicitarios o el registro de operaciones quirúrgicas. Todo estaba por hacer y todo era susceptible de ser exhibido: las películas que presentaban gags cómicos y las cintas de truco se proyectaban junto a otras que ofrecían visiones de países lejanos y las captadas con microscopio pero también, junto ofrecían ejecuciones, cintas de contenido sexual u operaciones quirúrgicas. En ese *todo vale* las clases altas se fueron retirando pese a algunas salas ofrecían películas de buen gusto y sólo volverían cuando

---

<sup>1</sup> Sistema de proyección con películas ininflamables para uso particular que comercializó Pathé desde los primeros años de la década de los diez.

se establecieron grandes y ricas salas que respondían a denominaciones como coliseos o palacios.

En lo que respecta al espectáculo, el cinematógrafo incorporó los temas de las linternas mágicas y adaptó casi al milímetro la presentación de las imágenes mediante explicaciones verbales, el coloreado de las mismas y los temas mostrados. Al mismo tiempo encajó totalmente en el modelo de ocio que estaba establecido basado en espectáculos variados y de breve duración.

Junto con las cuestiones sociales y el carácter científico del invento, hay un tercer elemento que pudo ser determinante en el éxito del cinematógrafo: la *facilidad* de acceso por parte de los posibles compradores a través de todo tipo de establecimientos especialmente los dedicados a la venta de equipos fotográficos pero también los dedicados a la venta de aparatos de precisión o la de fonógrafos.

Tras una primera etapa de éxito, el espectáculo entró crisis quizás motivado por el abandono de las clases sociales más altas pero también porque dejó de resultar novedoso para los espectadores. La fórmula de mejorar la calidad de la proyección por sí misma centró en gran medida la expectación inicial, es decir, se acudía a comprobar la existencia de un aparato que ofrecía las imágenes más luminosas, con menos vibraciones y mejor que los anteriores. Esta novedad dejó de ser tal pero propició la especialización del proceso a través de dos aparatos, la cámara y el proyector, lo cual generó la primera distinción de técnicos que se dividieron en operadores de tomavistas y operadores de cinematógrafo respectivamente. A nivel laboral los primeros años los operadores son individuos llevaban a cabo todo el proceso y que en muchas ocasiones dependían de las casas creadoras de los aparatos, especialmente en el caso de la empresa Lumière. Una vez que se inició la venta de los dispositivos aparecieron operadores autónomos, en el sentido de que se rompió la conexión con la casa constructora, que igualmente llevaban a cabo todo el proceso de manera que, siguiendo el modelo de otros espectáculos eran personajes itinerantes que o bien alquilaban una sala en la que llevar a cabo la exhibición o bien eran contratados para llevar a cabo su *actuación* durante un tiempo limitado.

El aumento de la duración de las cintas y de la complejidad de los argumentos facilitó el resurgir del espectáculo con tal intensidad que la demanda de las películas exigió a su vez un sistema de producción y distribución de las películas más eficaz, lo que llevó al inicio de la especialización de los sectores y al establecimiento de salas estables en las que se proyectaba cine y en las que los operadores pasaron a formar parte de la plantilla. El sistema establecido alternaba las temporadas de cine y teatro y, aunque no tenemos datos todavía suficientes, es posible que durante las temporadas teatrales quedaran desempleados ya que este conflicto alcanzó los años treinta sin resolverse. Finalmente se permitió a los operadores ejercer de electricistas durante las temporadas teatrales. En otros casos podían llevar a cabo proyecciones al aire libre que se prodigaron en los meses de verano. Además los operadores de proyector se vieron obligados a trabajar largas jornadas confinados en pequeñas cabinas sin apenas ventilación.

En cuanto a los operadores de cámara una buena parte de ellos siguió relacionada con las casas fabricantes de aparatos para las que rodaban películas debido a que, durante algo más de una década, las empresas fabricantes eran también quienes facilitaban las películas para los aparatos que vendían, para lo cual establecieron puntos de venta mediante sucursales. Recordemos que los aparatos de los primeros años son incompatible entre sí. Estos puntos de venta iniciales, como los establecimientos a los que nos referimos en líneas anteriores, imitaron el proceder de las casas constructoras y en la mayoría de los casos se convirtieron en productoras de películas para nutrir con imágenes locales los aparatos que vendían.

El aumento de la duración de las cintas y de la complejidad de los argumentos tuvo varias consecuencias más: la producción aumentó notablemente generando una oferta que permitió disminuir el precio de las cintas y aumentar la competencia entre las salas que también disminuyeron los precios. Una vez el interés se centró en las cintas, la competencia se trasladó a ellas por lo que se intentó ofrecer películas cada vez con más cuadros, que implicaban más metros, y con una puesta en escena más cuidada. La producción de cintas se llevó al terreno de la ficción que posibilitaba controlar los tiempos de trabajo y establecer un sistema en cadena, lo cual no era posible en las cintas de actualidades cuyo coste era

en principio menor pero no existía la seguridad o las mismas posibilidades de planificación. La necesidad de explicación de los argumento se mantuvo e incluso aumentó durante unos años en los que se introdujeron rótulos explicativos sin embargo, el coloreado de películas mediante los sistemas manuales heredados de la linterna mágica, desapareció y fue sustituido por sistemas que posibilitaban un trabajo tan industrial como la producción de las propias películas.

En España este cambio en el sistema de producción y venta inició la brecha que se estableció con respecto a otras cinematografías. Se crearon productoras en diferentes ciudades, la mayoría en Barcelona, que se mantuvieron realizando actualidades y cuando iniciaron rodajes de ficción se encontraron con serias dificultades para recuperar la inversión y obtener una vez comercializada la cinta. Las empresas extranjeras que vendían cintas en España contaban con diferentes puntos de venta en diferentes países y regiones, estructura que no establecieron generalmente las empresas nacionales. La posibilidad de amortización permitía hacer inversiones importantes y propició la especialización dentro del sector de la producción tanto alrededor de la incorporación de actores (director de los mismos, maquillaje, vestuario, etc.) como del trabajo en interiores (decoradores, iluminadores, etc.). Sin embargo, la incorporación de técnicos especializados no fue tal en nuestro país probablemente por las dificultades para compensar las inversiones, lo que creemos que condujo a una incorporación tardía de las diferentes tecnologías aplicadas a la producción. La dificultad principal procedía de la comercialización, las empresas productoras no solo tenían poca capacidad para hacer llegar sus productos a muchos sitios sino que además los exhibidores, acostumbrados a comprar las películas y disponer de ellas a su antojo, siguieron utilizando las películas alquiladas como si fueran adquiridas, es decir, la misma película era exhibida en diferentes salas sin abonar por este uso ninguna cantidad más y para complicar aún más esa situación, las producciones extranjeras se ofrecían sus productos a un coste menor en una práctica denominada *dumping*. Tanto el sector de la distribución como el de la exhibición establecieron asociaciones de empresarios para defender sus intereses ante a los otros sectores y ante las disposiciones legales en materias como las tributarias o la



censura.

Mientras, la producción de películas en España se mantuvo capitaneada por un equipo reducido a poco más de tres personas, un productor que básicamente financiaba el proceso, un director artístico heredado del teatro ocupado de los actores y la puesta en escena y un director técnico ocupado de la toma fotográfica. Según los testimonios que hemos podido localizar estos dos directores se ocupan de la totalidad de las tareas y permanecían relativamente estables en la empresa productora, empresas que por otro lado no solían tener mucha duración en el tiempo.

La Primera Guerra Mundial supuso para la industria cinematográfica europea la paralización que se convirtió en el primer espejismo de nuestra industria, la prensa clamaba por aprovechar la oportunidad de convertirnos en un país hegemónico cinematográficamente pero la precaria estructura de la producción nacional no contaba con las condiciones estructurales adecuadas a diferencia de lo que sucedía en EEUU que aprovechó para ocupar un mercado que había quedado desabastecido. La industria establecida en Barcelona, además de insuficiente para un reto tan grande se vio sacudida por la política centralista de Primo de Rivera y quedó seriamente reducida. La expansión de la industria cinematográfica norteamericana alcanzó a los tres sectores. En la distribución se establecieron sucursales o empresas depositarias de buena parte de los estudios americanos y de unos pocos europeos que marcaron nuevas normas de funcionamiento con los exhibidores basadas en la idea de los estrenos por la cual una película era más valiosa en el momento del estreno y perdía valor según avanzaban las semanas. Las películas de estreno se convirtieron en un producto codiciado al que los exhibidores podían acceder mediante un acuerdo establecido en los países privados que ofrecían las empresas distribuidoras y para lo cual ofrecían diferentes cantidades, es decir, no había precios fijos marcados. Del estreno se pasó a la comercialización de lotes de películas que obligaban a los exhibidores a adquirir las películas que la distribuidora tenía interés en dar salida, práctica que mantenía las salas ocupadas y que complicaba la incorporación en ese sistema de las películas nacionales.

La producción española se mantuvo a base de intentos fallidos, las empresas que intentaron competir con el sistema de estudios, basado en la producción continuada, fracasaron estrepitosamente y sólo se mantuvieron en el tiempo pequeñas productoras con una o a los sumo dos producciones modestas al año, que han pasado desapercibidas.

La llegada de los sistemas de sonido a finales de los años veinte, generaron el segundo espejismo en la industria cinematográfica española. La producción de películas intentó sobrevivir reciclando películas que habían sido rodadas sin sonido y rodando películas en el extranjero. En suelo nacional hubo unos años sin apenas producción en los que se vendió la supuesta fortaleza del país en la hora de producción justificándolo en la expansión comercial que se podía alcanzar gracias al idioma. Movidos por este impulso se establecieron estudios en los que poder rodar películas con sonido sincronizado, sin embargo la tecnología estaba en manos americanas y alemanas interesadas en que se estableciesen sus sistemas, por lo que, con diferentes fórmulas, se hicieron con el control de esos estudios en los que instalaron tecnologías con las que doblar las películas, terminando con el espejismo del idioma pero permitiendo en el proceso el aprendizaje y la especialización de los técnicos que lograron sobrevivir a esta transformación.

Las preguntas que nos hicimos al iniciar este estudio se han ido respondiendo a lo largo del texto en el que hemos intentando establecer una línea trabajo y una base a partir de la cual poder seguir profundizando.

---

# BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALLEN, R., y GOMERY, D.: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: McGraw-Hill, 1995.

ARIAS COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

ARMERO, Álvaro: *Una aventura americana, españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía literaria S.L., 1995.

BARRIENTOS BUENO, Mónica: *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

BLOT-WELLENS, Camille. *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao*. Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografías y de las Artes Audiovisuales, 2011.

BORAU, José Luis (dir). : *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza editorial, 1998.

BORDWELL, D.; STAIGER, J., y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

BOWSER, Eileen: *The transformation of cinema, 1907-1915*. California: University of California Press, 1994.

CAMINO, Jorge. *El oficio de director de cine*. Madrid: Cátedra, 1997.

CAPARRÓS LERA, José María: *Travelling por el cine español*. Madrid: Ediciones Rialph, 1981.

CEBOLLADA, P.: *Segundo de Chomón*. Teruel: Instituto de estudios turolenses, CSIC, 1986.

CHION, Michel: *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

COE, Brian. *The History of movie photography*. London: Ash & Grant, 1981.

DE LASA, Joan Francesc: *El Món de Fructuós Gelabert*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988.

DEL REY DEL VAL, Pedro. *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona: Ariel Cine, 2002.

DEL REY REGUILLO, Antonia: *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado* (E-Excellence. Biblioteca virtual).

DIEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003).

DIEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Instituto nacional de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001.

DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge: *Los estudios cinematográficos españoles, 135-150*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.

FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.

GARCÍA DUEÑAS, J., y GOROSTIZA, J.: *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona, ed. Ariel S.A., 2002

—. *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

---

GAROFANO, Rafael. *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. Cádiz: Fundación municipal de cultura, 1996.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Madrid: E-excellence. Liceus, 2005.

GOROSTIZA, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997.

GUBERN, Román (coor): *Un siglo de cine español* (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000).

—. *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, 2003).

GUBERN, Román, José Enrique MONTEVERDE, Julio Pérez PERUCHA, Esteve RIAMBAU, and Casimiro TORREIRO. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005.

HECHT, Hermann: *Pre-cinema history, an encyclopaedia and annotated bibliography of the moving image before 1896* (London: Bowker-Saur, 1993).

JACOSTE QUESADA, José G. *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis, 1996.

LANGFORD, Michael. *Fotografía básica, guía para fotógrafos*. Barcelona: Ediciones Omega, 2011.

LETAMENDI, Jon. *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona: Euskadiko Filmategia y Generalitat de Catalunya, 2004.

LLINÁS, F. (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989).

MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, 1992.

MENDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Vol. 1, 2 vols. (Madrid: Ediciones Rialp, 1965).



MUSSER, Charles: *Before de Nickelodeon, Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

—. *The emergence of cinema. The american screen to 1907*. New York: University of California Press, 1990.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

RAIMONDO-SOUTO, Mario. *Motion picture photography: A History, 1891-1960*. Jefferson: McFarland, 2006.

RIAMBAU, E. y TORREIRO, C.: *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008.

—. *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, 1998.

ROMAGUERA I RAMIO, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.). *Textos y manifiestos del cine*. (Madrid: Cátedra, 1989).

SALT, Barry: *Film style & technology: History and analysis* (London: Stardword, 1992)

SOUGUEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1988.

THARRATS, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.

WARD MAHAR, Karen. *Women filmmaker in early Hollywood*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2006.

## **CAPÍTULOS DE LIBROS**

ANDERSON, Robert: «The Motion Picture Patents Company: A Reevaluation», en Balio, Tino: *The American Film Industry*. Ed, Univ. of Wisconsin Press, 1985.

---

BLASCO IBAÑEZ, Vicente: «La vieja del cinema», en Fernández Vallejo, Jesús (ed.), *Cuentos de cine*, 21-49. Madrid: Castalia, 2002.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T.: «La Atlántida SACE y otros estudios madrileños en los años veinte», en García Dueñas, J. y Gorostiza, J. (coord.), *Los estudios cinematográficos españoles*, 25-42. Madrid: Academia de las Artes y las ciencias cinematográficas de España, 2001.

CANOVAS BELCHI, Joaquín: «La introducción del cine en España: pionerismo y protoindustria», en *A Propósito de Cuesta*, 17-26. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, IVAC, 2010.

CANOVAS, Joaquín: «El cine mudo madrileño», en Gubern, R. (coord.) *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2000.

CANUDO, Ricciotto: «Manifiesto de las Siete Artes», en Romaguera I Ramio, Joaquim; Alsina Thevenet, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, 15-18. Madrid: Cátedra, 1989.

ELÍAS, Francisco : «El cine español y yo,» en *Memorias de dos pioneros*, 13-86 (Madrid: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992).

FERNÁNDEZ COLORADO Luís: «Ballesteros. La flecha cruzada», en García Dueñas, J., y Gorostiza, J.: *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: «La figura del productor en la industria cinematográfica española», en Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. (eds.): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009.

GELABERT, Fructuós: «Aportación a la historia de la cinematografía española (1940-1)» en *Memorias de dos pioneros*, 108-186. Madrid: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992.

GOMERY, Douglas: «La llegada del sonido a Hollywood», en *Historia General del Cine. La*

*transición del mudo al sonoro*, vol. VI. Madrid: Cátedra, 1995.

MÉLIÈS, George: «Las vistas cinematográficas». En Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H.: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989.

PAUL, Robert W.: «Kinematographic experiences,» en Fielding, R. *Technological history of motion pictures and television. An antology from the pages of Thejournal of the Society of Motion Picture and television engineers*, 42-48. EE.UU.: University of California Press, 1967.

PÉREZ PERUCHA, Julio: «La larga marcha», en Llinás, F. (coord.), *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.

—. «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en Gubern, Monteverde, Perucha, Riambau y Torreiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2005)

SÁNCHEZ SALAS, Daniel: «A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia DE E.C.E.S.A./ Estudios de Aranjuez S.A.)», en García Dueñas, J., y Gorostiza, J.: *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias de Cinematográficas de España, 2001.

STAIGER, Janet: «El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro», en *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*, vol. VI. Madrid: Cátedra, 1995.

—. «El modo de producción en Hollywood: sus condiciones de existencia», en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1998.

TRANCHE, Rafael R.: «CEA: Los intereses creados,» en DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge: *Los estudios cinematográficos españoles*, 135-150. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

---

## ARTÍCULOS

ALEGRE, Sergi y CRUSELLS, Magí: «Boreal Films”, La productora de Fructuós Gelabert, destruida por la I Guerra Mundial». Film-Historia, Barcelona.

ALONSO GARCÍA, Luís: «De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica en España,» Archivos de la Filmoteca, no. 66 (2010).

ALTMAN, Rick: «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis.,» Archivos de la Filmoteca, no. 22 (febrero 1996).

BARNARD, Timothy: «Operador de máquinas: Deus ex machina de las primeras salas cinematográficas», Archivos de la Filmoteca, n. 48, Octubre 2004, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

CERDÁN LOS ARCOS, J.: «El cine sonoro: Mutaciones», en Cuadernos de la Academia, nº1. (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas, octubre 1997).

—. «Técnica y estética. Apuntes para una aproximación a algunos aspectos del primer cine sonoro español», Vértigo. Revista de cine., no. 13 (1998).

DANA, J. and KOLAITIS, N. «Colour by Stencil: Germaine Berger and Pathécolor ,» Film History (Indiana University Press) 21, no. Part 2 (2009).

DEL AMO, Alfonso: «Tiempos de cambio. Restauración de la primera película sonora española». En Archivos de la Filmoteca, nº 22, Febrero 1996. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La comedia de magia como antecedente del espectáculo fílmico», Historia y Comunicación social, vol. 7 (2002).

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: «El cine mudo en Barcelona», en Cuadernos de la Academia, nº1. (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas, octubre 1997).

LAHOZ, Ignacio: «Sanz y el secreto de su arte,» Imágenes rescatas 2 (Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1999). Accesible en red: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Folleto%20Sanz%20Completo.pdf>

LETAMENDI, Jon y SEGUÍN, Jean-Claude: «Los orígenes del cine español», en Cuadernos de la Academia, nº1. (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas, octubre 1997).

MINGUET BATLLORI, Joan M.: «Segundo de Chomón and the fascination for colour». Film History, vol. 21, pp. 94-103. 2009.

NABARRO, Max: «Max Nabarro, explicador. Una voz delante de la pantalla,» Archivos de la Filmoteca, febrero-junio de 1997: 143-154.

SALAÜN, Serge: «La sociabilidad en el teatro (1890-1915),» Historia social, no. 41 (2001), 138.

TORRAS I COMAMALA, Jordi: «Una aproximació a la història de CINAES i CINESA. Dues cadenes de distribució i exhibició a Catalunya», Cinematògraf, Infraestructures Industrials, 1995, nº 2, 2ª època, p. 117-143.

## **TESIS DOCTORALES**

ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar: El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas, (Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1988).

GALLEGO PAZ, Raquel: El léxico técnico de la fotografía en español en el s. XIX. (Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2002)

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923. (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1984).



---

LEÓN AGUINAGA, Pablo. El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda. (Madrid: Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009).

SUÁREZ CARMONA, Luisa: El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del paral·lel, (Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2011).

SÁNCHEZ ANDRADA, Julio A.: Estructuras narrativas en el cine mudo (De los Lumiere a Griffith). (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993).

## **ACTAS DE CONGRESOS**

AMO, Alfonso del: «Hacia la clasificación de los sistemas de reproducción óptica del sonido» Texto de la intervención en el seminario The Cinema is also sound! Sound recording and sound reproduction: the (in)compatibility of old techniques and the digital performances. ARCHIMEDIA, Bolonia, ( 4 y 5 de julio de 2002).

ARMENTA, Antonio: «Ponencia sobre Convenios y protección de los países adheridos al Congreso». Boletín de información del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Ministerio de Trabajo y Previsión. Año I, Madrid, Agosto de 1931.

ARNAU Cardona, Rosa: «Detección generacional a partir de las lesiones, defectos y características de los equipos de filmación y reproducción», VI Seminario/Taller de Archivos Fílmicos. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales : Filmoteca Española, 2001

BLOT, Camille: «Datos obtenidos de la inspección de un lote de películas mudas realizadas en el departamento de investigación de la Filmoteca Española». VI Seminario/Taller de Archivos Fílmicos.

CABREJAS ALMENA, Carmen: «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», en IV Congreso de Historia de la fotografía (Zarautz:

Photomuseum, 2009).

CERDÁN, Josetxo: «La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898» en Actas del VI Congreso de la AEHC, 49-62. (Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998).

—. «Las patentes del cine sonoro en España : un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)» en Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., 55-70. (Madrid, Editorial Complutense, 1994).

DIEZ PUERTAS, Emeterio: «Del teatro al cine mudo.» V Congreso de la Asociación española de historiadores de cine, 261-270. (A Coruña: C.G.A.I., 1995).

GOROSTIZA, J. : Los estudios cinematográficos en el tránsito del cine mudo al sonoro, en Emilio C. García Fernández (coord.), El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid: Editorial Complutense/A.E.H.C. , 1993)

GUBERN, Román: La traumática transición del mudo al sonoro. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., 3- 24 (Madrid, Editorial Complutense, 1993).

HEININK, Juan E.: «Estado de alarma: el cine español de la II República durante el mandato del Frente Popular» en Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., 133-144 (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998).

LETAMENDI, Jon y SEGUÍN, Jean-Claude: «El sistema Lumière en España (1896-7)», en Primeros tiempos del cinematógrafo en España, 25-49 (Gijón: Universidad de Oviedo / Ayto. de Gijón, 1996).

MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio: El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro. Actas del IV Congreso de la Asociación española de historiadores del cine (AEHC), Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 112.

MARTÍNEZ, Josefina: Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el Salón de

---

Actualidades. Publica Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. (Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid. Editorial Complutense, 1993, pp. 185-191. (

MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco (eds.): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, en II Congreso internacional sobre Análisis Fílmico (Madrid: Editorial Complutense, S.A., 2009).

MINGUET I BATLLORI, Joan M: *La “consciencia” del sonoro en España : (tres reflejos sobre el asunto)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 61-70.)

SÁNCHEZ SALAS, Daniel: *Los rótulos y el cine español de los 20*, Actas del VII Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, 429-446.

## FUENTES

### ARCHIVOS

Centro Documental de la Memoria Histórica.

Instituto de Patrimonio Histórico Cultural.

Archivo General de la Administración.

Fundación Largo Caballero.

Fototeca de la Filmoteca Española.

### MANUALES Y TEXTOS DE LA ÉPOCA

Almanaque Bailly- Bailliere.

Anuario-Riera.

Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.

Catalogue of Paul's Animatographs & Films (London, 1903).

Guía de la Industria y del Comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo. Ed. Arte y Cinematografía. Barcelona 1925.

Manuel de Cinématographie (París: Compagnie Generale de Phonographes Cinématographes et Appareils de Précision, 1907).

BIGGS, W.: El cinematógrafo y sus accesorios. Manual práctico de cinematografía. (Barcelona: Araluce, 1911).

FUNK, A., y PARKER, W.: Cinematógrafo mudo y sonoro. Manual práctico del operador (Barcelona: Ossó, 1932).

---

GONZÁLEZ ALONSO, Luís: Manual de cinematografía: como arte, como industria, como espectáculo y como profesión. (Madrid: Colón, 1929).

JORDI Y MARTÍ, Francisco. El Foto-Cinemo-Grabador. Tratado práctico de fotografía, cinematografía y fotograbado. (Barcelona: El Fotógrafo, 1902).

MACAYA, Luis: Cinematógrafos Pathé. Aparatos y accesorios (Barcelona, 1905).

MARIANI, Victor. Guía práctica de la cinematografía. (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1915).

PARKER, W. W. Manual práctico del operador cinematográfico moderno. Manejo de los aparatos, averías y remedios. Legislación. (Barcelona: Galve, 1913-4, aprox.).

PATHÉ FRÈRES. Cinematógrafos y películas (Barcelona, octubre 1904)

SERRANO, Alfredo: Las películas españolas: Estudio critico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir. (Barcelona, 1925).

TALBOT, Frederick A.: Moving pictures. How they are made and worked, (London: William Heinemann, 1914).

TORRONTEGUI, S.: Tratado completo de de cinematografía sonora. (Barcelona: José Manotesó, 1933).

VERA, Vicente: La fotografía y el cinematógrafo. (Madrid: Editorial Calpe. Colección Libros de invenciones e industrias,1923).



## HEMEROGRAFÍA

### Periódicos y revistas

ABC

AC-Documentos de actividad contemporánea

Adelante

Álbum salón

Blanco y negro

Crónica

Diario oficial de avisos de Madrid (Diario de avisos de Madrid)

Eco artístico

El álbum ibero americano

El Áncora

El Correo militar

El Día

El Duende

El Financiero

El Globo

El Heraldo de Madrid

El imparcial

El Liberal

El nuevo régimen

El País

El siglo futuro

El Sol

Estampa

Historia social

Industria e invenciones

Juventud ilustrada

---

La acción  
La construcción moderna  
La correspondencia de España  
La correspondencia militar  
La Dinastía  
La Época  
La Esfera  
La gaceta literaria  
La Hormiga de oro  
La Iberia  
La Ilustración artística  
La ilustración española y americana  
La ilustración iberoamericana  
La industria nacional  
La lectura dominical  
La Libertad  
La moda elegante  
La Risa  
La última moda  
La Unión Católica  
La Unión ilustrada  
La Vanguardia  
La voz  
Madrid cómico  
Mi revista  
Muchas gracias  
Mundo gráfico  
Revista de Historia contemporánea  
Revista ilustrada de la banca, ferrocarriles, industria y seguros

## **Revistas especializadas**

Archivos de la Fimoteca  
Arte y cinematografía  
Cinegramas  
Cuadernos de la Academia  
El Cine  
El graphos ilustrado  
El Mundo cinematográfico  
El Mundo cinematográfico  
Film History  
Films selectos  
Historia y Comunicación social  
La Reclam  
La Reclam cine  
Nuestro cinem  
Popular Film  
Primer plano  
Sparta  
Vértigo. Revista de cine

## **ARTÍCULOS DE PRENSA**

ASENJO, Antonio: «La muerte de los “cines”», El País, 24 de febrero de 1908, 2-3.

ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa: «Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes», Nuevo mundo, 21 de febrero de 1930, 41.

ARMENTA, Antonio: «El país de la paradoja», La acción, 23 de septiembre de 1916.

—.: «Ni “tropas de refuerzo” ni “victimas propiciatorias”», La Luz, 5 de julio de 1933, 5.

- 
- ARNOLD, Mario, «La CEA es un barco de vapor», Cinegramas, 14 de octubre de 1934, 15-16.
- ASENJO, Antonio: «La muerte de los cines», El País, 24 de febrero de 1908, 3-4.
- BERNARD, Tristán: «Cinematógrafos al aire libre». En París Alegre, 16 de junio de 1902, p. 12-13.
- BLANCO, Ramiro: «La llegada del expreso», En Gaceta literaria, Diario oficial de avisos de Madrid, 10 de febrero de 1902, 3.
- BOLIN, Guillermo: «Tomás Borrás. El famoso e ilustre escritor fue en su primera juventud, precursor del cine sonoro», ABC, 3 de mayo de 1958: 86-87.
- BUÑUEL, Luis: «Decopage o segmentación cinegrafica», La gaceta literaria, 1 de octubre de 1928, 1.
- CABELLO, Alfredo: De nuestra colaboración todavía es tiempo. Popular Film. Año VI, nº 247 (7 de julio de 1931)
- Cabero, J. A.: «El secreto del Doctor», El Heraldo de Madrid, 18 de marzo de 1931, 8.
- .: Crónica cinematográfica, El Heraldo de Madrid, 7 de abril de 1926, 4.
- .: Miscelania semanal, Crónica, 21 de septiembre de 1930, 11.
- CASTILLO, Enrique del: “Cinematografo. Últimos progresos”, El Heraldo de Madrid, 22 de septiembre de 1905, 1.
- COMAS SOLA, José: «Progresos y aplicaciones del cinematógrafo», La Vanguardia, 1 de noviembre de 1899: 4.
- .: «La fotografía del movimiento», La Vanguardia, 21 de mayo de 1897, 4-5.
- CRUZADO, Clemente: «Los títulos en las películas», Popular Film, 3 de mayo de 1928,
- .: La industria nacional, Popular Film, 7 de junio de 1928, 1.
- DÁVILA, Sancho: «Batalla de lenguas». El Sol, 27 de octubre de 1929, 8

- DE CAVIA, Mariano: «Cháchara» El imparcial, 3 de marzo de 1912, 1.
- DE SOMACARRERA, Manuel P.: «Don Juan Tenorio en película», Mi revista, 15 de noviembre de 1937, 22.
- DE URQUIJO, Fernando: «A cines...», El País, 22 de marzo de 1907, 3.
- DELGADO, Sinesio: «Mi cuarto a espadas», Madrid cómico, 4 de enero de 1890.
- DUQUESA DE BORELLI, «El operador fotógrafo. Una expedición interesante por África». La Esfera, 18 de diciembre de 1920, 32.
- ESPINÓS, «El rey en Guadalajara,» La Época, 26 de marzo de 1904: 3.
- FERNANDEZ ARDAVÍN, Luis: «La cinematografía española», Arte y cinematografía, nº 300, Especial “A la producción nacional” 1926
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: «Cinematografía. Técnica. El material tomavistas», La época, 19 de agosto de 1929, 4.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano: «Revista dramática» en La España, 18 de febrero de 1855, pp. 1-2.
- FLORES MORENO, Antonio: «Figuras de la pantalla. El notable director Florián Rey», La correspondencia militar, 4 de noviembre de 1927.
- GIL, Idelfonso M. : «Hacia un cinema nacional», El imparcial, 24 de febrero de 1933, 3.
- GILLES, Pierre: «Cómo se hace una película. EL maquillaje», El imparcial, 23 de mayo de 1925, 6.
- GOMEZ MESA, L.: «Para trabajador, Antonio Méndez Laserna». Popular Film Año II, nº 32 (10 de marzo de 1927)
- GONZÁLEZ-RUANO, César: «Los explicadores,» ABC, 19 de junio de 1960: 70.
- GRAZALEMA, A. P. :«El cronofotógrafo», Juventud ilustrada, 20 de octubre de 1906, 5.

---

GUZMÁN, Antonio: «El porvenir del cinema». Popular Film, Año VII, nº 312 (4 de agosto de 1932)

—.: «Encuestas de cinegramas. El impuesto del 7,50%», Cinegramas, 16 de septiembre de 1934.

HERNÁNDEZ-GIRBAL, F. : «El cine español necesita directores», Cinegramas, 11 de noviembre de 1934, 3-4.

—. «Enrique Dominguez Rodiño, consejero jefe de la CEA expone sus proyectos de producción», Cinegramas, 19 de septiembre de 1935, 31-32.

—.: Viendo rodar “El bailarín y el trabajador”, Cinegramas 15 de marzo de 1936, 3.

JULIEN, Jean: «La crisis teatral y el público», La correspondencia de España, 31 de octubre de 1898, 1.

JURADO, José María: «Crónica cinematográfica», El Graphos ilustrado, no. 16 (abril 1907): 120.

LILLO, A. :«El público y el operador de cine», La Libertad, 16 de marzo de 1929: 6-7.

LOVAINA, Adrián: «Técnica industrial», La Unión ilustrada, 6 de mayo de 1920, 8-9.

LUCIENTES, Francisco: «Las posibilidades del “Film”», El Heraldo de Madrid, 10 de diciembre de 1924, 5.

LUPO, Rino: «Cómo se hace una película. El “metteur en scène”», El Imparcial, 9 de mayo de 1925, 6.

—.: El capital español y la cinematografía II, EL Imparcial, 13 de junio de 1925, 6.

MAREY, Étienne Jules: «La cronofotografía. Nuevo método para analizar el movimiento en las ciencias físicas y naturales», La ilustración artística, 27 de marzo de 1893: 214. El método completo y sus aplicaciones se publican en diez entregas de esta revista entre el 20 de febrero y el 1 de mayo de 1893.



MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael: «Quiénes hacen y cómo hacen», El Heraldo de Madrid, 20 de noviembre de 1929, 8-9.

McNEAR: «Ilusión y realidad en la pantalla», Arte y Cinematografía, nº 357. Enero 1931

MERINO, Ramiro: «Música descriptiva», Blanco y negro, 18 de abril de 1926: 45.

MICÓN, Sabino A.: «Cómo se hace una película. El guión o escenario», El Imparcial, 25 de abril de 1925, 6-7.

—.: «Las galerías abiertas», El imparcial, 19 de septiembre de 1925, 7.

MORILLAS, Antonio: «Detrás de la pantalla», La acción, 13 de febrero de 1919, p. 3

PÉREZ CAMARERO, Arturo: «Un impuesto prohibitivo», La Libertad, 19 de marzo de 1932, 3.

PÉREZ FERRERO, Miguel: «Lo que va de ayer a hoy. Cinematógrafos», ABC, 15 de mayo de 1958: 133.

PIQUERAS, Juan: «Panorama del cine hispánico: Versiones y sincronizaciones en español», Nuestro cinema, noviembre de 1932, 19-.

POU, Armando: «Contestaciones recibidas», Alrededor del mundo, 12 de febrero de 1917

—.: «Madrid en el cinematografo», Alrededor del mundo, 6 de octubre de 1919.

QUIROGA, «La Corte en San Sebastián (Conferencias telefónicas)», La correspondencia de España, 21 de septiembre de 1905, 3.

REQUENA, F. P.: «De Re cinematográfica», Arte y cinematografía, julio de 1920.

SAINT-AUDÍN, «Los que trabajan. Otro comercio», El Heraldo de Madrid, 13 de diciembre de 1898, 1.

SALADO, José Luis: «Los suburbios de una ciudad de cine», La Voz, 3 de agosto de 1934, 3.

---

SÁNCHEZ, Alfonso: «Las empresas organizadas y los buenos guiones. Dos problemas de inmediata solución para la revalorización del cine nacional», Primer plano, II, núm. 38, 6 de julio de 1941

SASSONE, Felipe: «¡Queremos ver... y nada más!», ABC, 14 de junio de 1933: 14.

SEPÚLVEDA, Enrique: «Fonografía», La Época, 29 de diciembre de 1898, 1.

—. «La vida en Madrid. La zarzuela grande», El Día, 27 de febrero de 1890, 1.

SERRANO, Alfredo: «En el teatro y en el “cine”. Un derecho que no se respeta», El Imparcial, 4 de septiembre de 1926, 6.

SOLER ARQUÉS, Carlos: «Espectáculos y diversiones de la corte», Revista contemporánea, octubre de 1891, nº 84, 644.

TORMO, Miguel: «El señor de la película», en Álbum salón, 1 de enero de 1903, 91-2.

TORRES, Mauricio: «Temas cinematográficos. La importancia del jefe de producción», El Heraldo de Madrid, 31 de diciembre de 1932, 12.

VERA, Vicente: «Fotografías parlantes», en El Imparcial, 10 de julio de 1902, p. 3

### **Artículos sin autor identificado**

«Acerca del incendio del cine Noviciado, El Heraldo de Madrid 10 de abril de 1912, 2.

«Agustín Mascasoli», El Heraldo de Madrid, 1 de abril de 1925, 5.

«Ante la pantalla», El día, 21 de enero de 1919, 5.

«Aparatos fotográficos y cinematográficos», Almanaque Bailly-Bailliere, 1905, p. 439.

«Características del cine, La construcción moderna, 15 de noviembre de 1923, 338.

«Casos y cosas», El Liberal, 22 de enero de 1890.

«Cierre de cinematógrafos, Eco artístico 25 de agosto de 1914, 12.

- «Cinematógrafo», La Iberia, 19 de junio de 1896, 3.
- «Cinematografo Lumiere», La Iberia, 4 de Julio de 1896.
- «Crónica artística», El Áncora, 22 de junio de 1852, 16.
- «Crónica cinematográfica», El Imparcial, 16 de abril de 1927, 6.
- «Curiosidades», El siglo futuro, 25 de mayo de 1897, 4.
- «De nuestro corresponsal”. Arte y Cinematografía, Agosto de 1925
- «Del Madrid cinematográfico” Arte y cinematografía, enero 1925
- «De nuestro servicio particular. El rey en la feria». La Época, 21 de septiembre de 1905, 2.
- «Diversiones públicas”, La época, 14 de mayo de 1896, 3.
- «El público y el operador», El Sol, 20 de octubre de 1919: 4.
- «El rey, fotógrafo», La época, 25 de enero de 1901, 2.
- «El viaje del rey, Don Alfonso en Viena. Por telegrafo de nuestro redactor Sr. Blasco», La correspondencia de España, 17 de noviembre se 1905, 3.
- «El viaje del rey», La correspondencia de España, 8 de marzo de 1909, 6
- «En el cinematógrafo», El liberal, 24 de octubre de 1905, 3.
- «Fotografía: sus adelantos y sus aplicaciones. Cinematógrafo», La Hormiga de oro, 5 de marzo de 1910.
- «Fregolí en Palacio», La correspondencia de España, 6 de julio de 1901, 1.
- «Fuego en una caseta. Sustos, desmayos y pisotones» El Imparcial, 17 de septiembre de 1901, 2.
- «¿Fusión de CINAES y SAGE?, El Sol, 2 de agosto de 1934, 6.

---

«Julio-César y el Palacio de la Música», La Libertad, 4 de abril de 1928, 6.

«Kinetoscopio», El País, 15 de mayo de 1895, 2.

«La causa de la catástrofe», La correspondencia de España, 16 de mayo de 1897, 2.

«La cinematografía española». El imparcial, 20 de junio de 1916, 1.

«La decadencia del cinematografo», Arte y cinematografía, 30 de diciembre de 1910: 1-2.

«La producción nacional», La ilustración iberoamericana, 3, 1930: 39.

«La Unión Artística Cinematográfica española pide al gobierno protección para la industria”, Popular Films, 16 de febrero de 1928, 12;

«Las aspiraciones de los acomodadores y similares», La voz, 24 de diciembre de 1930, 6.

«Los aparatos cinematográficos». Almanaque Bailly-Bailliere, 1903, 423.

«Los aparatos fotográficos», Almanaque Bailly-Bailliere, 1901, 438-440.

«Los distribuidores se dirigen al gobierno», El imparcial, 21 de febrero de 1932, 6.

«Los pianistas de “cine”», El Sol, 30 de junio de 1920, 4.

«Mundo Gráfico y El Cinematógrafo», Mundo gráfico, 20 de marzo de 1912, 9.

«Nombres comerciales solicitados», Industria e invenciones, 20 de septiembre de 1912, 9.

«Notable cambio en la forma de las películas». Popular Film. Año VII, nº 307 (30 de junio de 1932)

«Notas del viaje regio», La Época, 29 de julio de 1904, 2.

«Notas gráficas de la campaña». Nuevo mundo, 30 de septiembre de 1909, 20.

«Nuestro objeto», El graphos ilustrado, nº 1, enero 1906, 3.

«Nuevo cinematógrafo», La época, 2 de mayo de 1897, 3.

- «Nuevos aparatos ópticos», El nuevo régimen, 27 de noviembre de 1897, 4.
- «Películas en proyecto», La Libertad, 14 de mayo de 1932, 8.
- «Por decoro y por justicia, ¡protección al cinema nacional!», Cinegramas, 17 de marzo de 1935, 13.
- «Progresamos enormemente» en Popular Film (Crónica de Madrid). Año I, nº 22 (30 de diciembre de 1926)
- «¿Por qué lo hacen?», Arte y cinematografía, noviembre 1925
- «¿Por qué “patea” el público?, El Sol, 29 de septiembre de 1919, 2.
- «¿Qué es un cinematografo?», Adelante, 25 de junio de 1911, 7.
- «Quien tenga oídos ... que oiga, El Cine, 20 de marzo de 1915, 7.
- «Recuerdos del viaje a París», La época, 6 de julio de 1905, 2.
- «Remitido de la Mutua», El Heraldo de Madrid 11 de noviembre de 1931, 12-13.
- «Salón proyecciones», Arte y cinematografía, 10 de noviembre de 1910.
- «Sobre la reproducción del film sonoro por medio de la luz». Popular Film. Año V, nº 186 (20 de febrero de 1930)
- «¿Son enemigos el cine y el teatro?», El Imparcial, 25 de abril de 1925, 6.
- «¿Son o no son operadores?, La Reclam cine, 28 de septiembre de 1924, 3.
- «Subtítulos de películas», Mundo cinematográfico, 10 de noviembre de 1913, 3-4.
- «Talleres para impresionar películas», La Acción , 22 de febrero de 1924, 3.
- «Tragedia en el Congo», La hormiga de oro, 22 de junio de 1912, p. 387
- «Un cinematografo de bolsillo», Almaque Bailly-Bailliere, 1898, 348.

---

«Un espectáculo artístico. Tierra Santa», La correspondencia de España, 6 de diciembre de 1899, 3.

“Un panorama maravilloso”, El Globo, Madrid 7 de enero de 1898, 2.

«Una circular de interés, El Mundo cinematográfico, 25 de octubre de 1914, 16.

«Una novela universal a la pantalla», El Imparcial, 1 de agosto de 1925, 6.

«Unión Artística Cinematográfica Española», La Libertad, 24 de junio de 1926, 5.

«Unión cinematográfica española», Arte y cinematografía, 15 de junio de 1911.

«Velada científica», La Dinastía, Barcelona, 27 de noviembre de 1897, 3.

«Y en esta disputa... », La acción, 28 de octubre de 1916.



Industrias Cinematograficas Españolas, S. A.

---

ESTUDIOS DE CHAMARTIN



CHAMARTIN DE LA ROSA

==== MADRID ====

140  
359/21



## "LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA"

---

Ahora es cuando esta actividad empieza a iniciarse en España y puede decirse, por tanto, que están aún en periodo de iniciación. Se trata de una industria en la que Norte América vá a la cabeza, siguiéndole el Japón, Inglaterra y Alemania. Italia y Francia han empezado recientemente a ocuparse de ella y después de sus primeros pasos de iniciación, está en estos momentos evolucionando de modo altamente satisfactorio.

Es indiscutible la bondad del negocio cinematográfico. Así se comprende el gran número de importantísimas Empresas norteamericanas que han invadido el mercado mundial, y después de la Gran Guerra, tanto el capital japonés como el inglés, alemán, italiano y francés se hayan ocupado de tal actividad y no hayan reparado en invertir en ella importantísimas cifras, influidos por las recaudaciones verdaderamente extraordinarias que en tales países obtenían las Empresas distribuidoras de la producción norteamericana.

Es más, en tales países los respectivos gobiernos no han vacilado en proteger abiertamente esta nueva industria europea, convencidos de la natural repercusión benéfica que de ella habían de obtener.

Las Empresas norteamericanas han invadido el mundo de oficinas comerciales especializadas en la distribución de sus producciones, y como arriba decimos, las recaudaciones obtenidas han tenido una importancia jamás prevista, originada, sin duda alguna, por la transformación del cine mudo en cine sonoro y hablado.

Prueba evidentísima de tales hechos es el que en España actúan con organización absolutamente independiente, entre otras, las siguientes Empresas distribuidoras norteamericanas y europeas:

Paramount Films  
Metro Goldwyn Mayer Ibérica  
Hispano Fox Film  
Artistas Asociados  
Warner Bros Film  
Columbia Film  
Radio Film  
Ufilms  
Hispano American Films.

Todas ellas a base de grandes oficinas centrales, con sucursales en las principales capitales de provincia de España y teniendo al frente de sus direcciones generales personal competentísimo, pero con remuneraciones que solo la bondad del negocio cinematográfico puede sobrellevar.

El término medio de películas que anualmente importan y distribuyen las referidas firmas viene a ser el siguiente:

|                               |     |           |
|-------------------------------|-----|-----------|
| Paramount Films .....         | 50  | películas |
| Metro Goldwyn Mayer Ibérica . | 50  | "         |
| Hispano Fox Film .....        | 40  | "         |
| Artistas Asociados .....      | 15  | "         |
| Warner Bros Film .....        | 20  | "         |
| Columbia Film .....           | 15  | "         |
| Radio Film .....              | 15  | "         |
| Ufilms .....                  | 25  | "         |
| Hispano American Films .....  | 15  | "         |
| Total .....                   | 245 | "         |

Claro es que a este número de películas extranjeras importadas hay que añadir aquellas otras correspondientes a distribuidores también de producciones extranjeras; pero que por su escasa importancia, con relación a las firmas anteriormente mencionadas, no procede detallar en el presente informe; y a aquellas otras Empresas y personas que concedores de la bondad del negocio tienen por costumbre trasladarse al extranjero adquiriendo en firme películas que explotan a base de su distribución en España.

#### PRODUCCION NACIONAL.-

No ha podido ser mejor acogida la producción nacional por el público español, a pesar de que por estar en su primer periodo de iniciación es ahora defectuosa e incomparablemente inferior a la producción extranjera.

Sin embargo, tal producción nacional, que como digo está en sus comienzos, ha preocupado seriamente a las casas productoras extranjeras y éstas no han encontrado, de momento, otro medio de contrarrestar los efectos de tal competencia, que el de decidirse por el "Doblaje" de su producción, o sea, traducirlas al idioma castellano.

Las casas extranjeras optaban por realizar dichos trabajos de "doblaje" en sus estudios instalados en Francia, trasladando a ellos el personal artístico español;

pero ante los rumores que surgieron de que el Gobierno español, al igual que los demás gobiernos europeos, se decidía por disponer la obligación de realizar el doblaje de las películas en España, determinadas Compañías extranjeras, especialmente una, optó por trasladar rápidamente todo su personal técnico a España, y anticipándose a la anunciada disposición del gobierno, empezar a hacer el doblaje de su producción en España, obteniendo un resultado altamente satisfactorio. Rápidamente las demás Empresas extranjeras optaron por imitarle y pronto surgieron las naturales dificultades de no contar con estudios adecuados para realizar tales trabajos de doblaje, resaltando además la falta absoluta de personal técnico especializado en la materia.

A estos trabajos de doblaje se debe el que por primera vez el capital español, pero de una manera extremadamente reducida, se decidiera por crear estudios cinematográficos mas o menos perfectos, lanzándose a la producción de películas nacionales, pero dándose la triste circunstancia de que tales proyectos no han sido hasta ahora patrocinados por personas experimentadas y acreditadas en tales actividades.

Los primeros pasos de la cinematografía española -- han sido y siguen siendo patrocinados por personas procedentes del campo del periodismo literario, artístico, y en algunas ocasiones por personas que por el hecho de haber actuado como empleados durante el doblaje en los estudios extranjeros, pero que alucinados por la bondad del negocio no han vacilado en erigirse en España como primeras figuras de la industria cinematográfica. A esta circunstancia y a la imprudente audacia de algunos de ellos se deben los fracasos y tropiezos que en su periodo de iniciación han experimentado algunas proyectadas Empresas nacionales, y digo proyectadas, porque precisamente en sus comienzos es cuando han fracasado.

Queda excusado sin embargo, hacer resaltar el mercado tan amplio y en extremo bondadoso que había de encontrar una producción nacional perfecta, pero prudente y seriamente orientada.

Solo así es cuando la producción nacional había de poder empezar a imponerse, no solo en el mercado español, sino en el mercado americano y desplazar de él las producciones extranjeras.

En España solo, la cifra anual de películas extranjeras importadas se elevará a unas 500 y la cifra de recaudación, ateniéndose a datos aproximados obtenidos, bien puede calcularse en unos 250 millones de pesetas. Claro es

que me refiero a películas base, a las que luego hay que --añadir las complementarias que producen una recaudación que oscilará de 4 a 5 millones de pesetas.

Es más, ahora es cuando el Gobierno español ha empezado a darse cuenta de lo que para su economía y otros efectos puede representar la industria cinematográfica, y así se comprende el Proyecto de Ley recientemente anunciado, que copiado literalmente dice así:

»Los diputados que subscriben, plenamente convencidos de que el medio más racional y científico, según las leyes de la Economía política, para propulsar la riqueza del país, es el de proteger y fomentar el desarrollo de nuevas industrias y fuentes de riqueza, sobre todo si se trata de pueblos en que, como en España acontece hay una carencia de industrias que debieron y pudieron existir en situación de prosperidad, y considerando que siendo la base esencial de las industrias productoras de películas cinematográficas, por la que España tributa con tantos millones al extranjero, la riqueza monumental y la tradición histórica, la existencia de paisajes magníficos y la belleza de las mujeres, a más de condiciones climatológicas especiales, factores éstos que nuestra patria ofrece en condiciones difíciles, si no imposibles de igualdad, resulta una anomalía trisísima la situación de manifiesta inferioridad en que se halla la industria nacional cinematográfica por una falta de protección del Estado; someter a la consideración de las Cortes, de las que demandan su aprobación, la siguiente

»Proposición de ley. - Artículo 1º. Se declaran exentas de toda clase de tributos e impuestos directos o indirectos las industrias cinematográficas en producción de películas y sus complementarios, por un periodo de diez años.

Art. 2º. Las Empresas cinematográficas proyectadoras de películas, sitas en capitales de provincias, tendrán la ineludible obligación de proyectar por lo menos dos películas de producción nacional mensualmente.

Las Empresas sitas en las demás poblaciones de España tendrán el expreso deber de proyectar, por lo menos, una película en producción nacional por cada treinta de las que se proyecten.

Art. 3º. Por el ministerio de Agricultura, Industria y Comercio se creará un premio anual en la forma que considere pertinente, a la mejor producción cinematográfica española.

Palacio del Congreso, 28 de noviembre de 1935.»

Meditadas tales consideraciones surgió la idea de la creación de

"INDUSTRIAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS", S.A.

Después de un estudio muy detenido y profundo de las perspectivas que ofrecen las actividades cinematográficas, y asesorado en todo momento por personas de reconocida solvencia en la materia, se decidió la constitución de esta Sociedad.

OBJETO SOCIAL.-

Si bien el objeto social de la Compañía había de ser abarcar en toda su amplitud las actividades de la industria cinematográfica, o sea, la producción con todos sus trabajos accesorios, de momento, y durante sus primeros ejercicios, habían de limitarse sus actividades única y exclusivamente al "doblaje" de películas.

Obedecía tal orientación a que el grupo fundador, sin dejar de suponer para él un verdadero esfuerzo económico, solo podía hacer un desembolso de Ptas. 500.000,-, cifra indispensable para la instalación y trabajos de doblaje; pero harto reducida para abarcar a la vez, la producción de películas, no solo por el capital que éstas exigen, sino por el que exigen las instalaciones necesarias para realizarlas.

Claro es que las personas y elementos que integran el grupo fundador podían haber reunido el capital necesario, pero se desistió de hacer las necesarias gestiones, por determinarse que era preferible desarrollar el proyecto plenamente, mediante la acumulación de los beneficios producidos por el "doblaje", y quedar todo el negocio de este modo en poder del grupo fundador.

Comprendió éste que el esfuerzo que se imponía -- era severo, pero en aquellos momentos prevaleció la determinación adoptada, en atención a la experimentada penetración que siempre ha reinado entre los fundadores del negocio, y que es base indispensable para que se desenvuelvan con normalidad y con las necesarias garantías de seriedad y de solvencia moral.

Además, en aquellos momentos, que eran cuando empezaba la temporada cinematográfica 1934-1935, si bien -- dábamos por descontado el éxito económico de la escasa producción nacional entonces conocida, nunca pudimos suponer que el resultado económico alcanzase el obtenido, y que el público español acogiese con la simpatía y benevolencia que la ha acogido y acoge.



Esto y otra diversidad de razones nos ha inducido a decidirnos a no esperar uno o dos años para poder empezar a producir, y si bien es de sentir que con tal motivo en el reparto de beneficios participe un nuevo grupo, no es menos cierto que hemos de poder experimentar la satisfacción de podernos imponer rápidamente en el mercado nacional y americano y anticipar así la percepción de los consiguientes beneficios.

Por otra parte, al poder alcanzar con nuestra producción la temporada de 1936-37, es indudable que ha de destacarse de modo notable la calidad de nuestra producción, y hemos de adquirir un prestigio que difícil ha de resultar luego despojarnos de él. Además, al aplazar nuestra producción para la temporada 1937-38 o 1938-39, nos exponemos a que las magníficas perspectivas que ofrece en España, en estos momentos la industria cinematográfica, se forme un nuevo grupo integrado también por hombres de negocio y de reconocida seriedad con el asesoramiento de elementos técnicos extranjeros; cosa ya más difícil, si desde ahora convertimos en realidad nuestros propósitos.

Surge sin embargo, nuestra preocupación al gestionar la ampliación de nuestro capital, producida por nuestro firme propósito de admitir solamente el concurso y colaboración de personas de reconocida solvencia moral y económica, y de ahí también nuestro afán de poder encontrar el apoyo económico necesario (2.000.000 de pesetas) en un número reducido de personas, para que si no todas algunas de ellas puedan compartir con nosotros el Consejo de Administración de la Compañía, ofreciéndoles ocasión para que juzguen nuestra actuación, y bien compenetrados podamos dar a la Compañía aquella orientación que pueda conducirnos a su absoluta consolidación y a que constituya un orgullo nacional por sus normas de seriedad y por la calidad de su producción.

#### Actividades de la Compañía:

##### DOBLAJE.-

Como antes he indicado, las casas extranjeras se ven en la necesidad de doblar sus películas para poder sostener sus anteriores recaudaciones y así evitar que tales recaudaciones puedan verse disminuidas por la acogida que el público dispense a las películas de producción nacional,

Cada día prodigan más el doblaje de sus películas, y es evidente que ha de llegar el momento en que ni una sola película ha de proyectarse sin haber sido doblada,

Hasta ahora en España solo ha habido un estudio - donde los trabajos de doblaje han alcanzado una verdadera perfección; pero tal perfección era obtenida por los elementos encargados de ella, procedentes de los estudios de la "Paramount" de Joinville, y precisamente fué la referida Empresa la que dispuso el traslado de dicho personal a Madrid, para que de este modo tuviese absoluta garantía en cuanto al perfecto doblaje de sus películas.

"INDUSTRIAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS", S.A., no ha hecho otra cosa que tomar a sus servicios el personal experimentado de la "Paramount" de Joinville, y con el asesoramiento de éstos ha construido unos estudios de doblaje con sus instalaciones accesorias. Tales instalaciones quedaron terminadas en el pasado mes de Octubre y seguidamente recibió el encargo de la "Paramount" de doblar tres películas que son: "RUMBA", "LAS CRUZADAS" y "LA HIENA", y la calidad de nuestro trabajo ha sido tal que nos han ofrecido encomendarnos en los primeros meses del próximo año el doblaje de veinte o veinticinco películas.

No he de ocultar que un trabajo perfecto de doblaje tiene sus secretos. Requiere un experimentado Director de producción, hábil e inteligente, para reproducir el diálogo al idioma castellano; pero en el orden técnico tiene uno que es transcendental, consiste en el re-recording, o sea, la mezcla de sonidos.

Este sistema de sonido es completamente desconocido en Europa, y solo está instalado en los estudios de la "Paramount" de Joinville. Lo es sin embargo en Norte América, y de ahí que solo la Western Electric y la Radio Corporation sean las únicas casas que construyen los famosos equipos de re-recording. Sin estos y sin el personal especializado necesario al efecto, es imposible alcanzar un trabajo de doblaje perfecto aprovechando la música y los ruidos de la película original. De ella solo se traduce el diálogo, y mediante el empleo de tales equipos de re-recording se hace una mezcla perfecta del diálogo con la música y los ruidos.

Por ser éstos unos trabajos poco experimentados en Europa, y haberse convertido su realización en una palpable necesidad, es por lo que "INDUSTRIAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS", S.A. al constituirse, a base de un esfuerzo económico de las personas que lo integran, quería limitarse única y exclusivamente a tal actividad y dedicar los beneficios que de ella se obtuviesen, en extremo importantes, a un aumento consecutivo de su capital social, para en el transcurso de un par de años po-

der llevar a la realidad su proyectado estudio general, desarrollado en el adjunto proyecto del Arquitecto Sr. Bergamiñ y poderse lanzar a una perfecta producción nacional, contando desde ahora con los elementos precisos para ello, por estar éstos interesados ya en el capital social de la Compañía y sus beneficios.

Siendo en la actualidad 500 las películas-base que aproximadamente se importan anualmente en España, y siendo tres o cuatro los Estudios en condiciones de "doblar", pero de un modo imperfecto, es indudable la abundancia de trabajo.

#### BENEFICIOS DE DOBLAJE.-

El precio de doblaje por película oscila de 30.000 a 35.000 pesetas, y el beneficio neto oscila de 12.000 a 15.000 pesetas. (Las cifras que se exponen están basadas en los resultados obtenidos en el doblaje de 50 películas).

Por tanto, los Estudios de doblaje de "INDUSTRIAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS", S.A., podrán producir anualmente un beneficio neto que oscilará de 400.000 a 500.000 pesetas.

#### PRODUCCION.-

Son positivas todas las esperanzas que se cifren en la producción nacional. Es inmenso el mercado propicio para ella.

No es necesario insistir en cuanto a la benévola acogida dispensada por el público a la producción nacional y los enormes beneficios que está produciendo.

Esto hoy a pesar de que la actual producción es mediocre. Lógico es suponer por tanto, el éxito de aquellas películas nacionales de estimable calidad con relación a las actuales.

Es natural además, empezar a pensar en el mercado americano, tan apropiado bajo todos los aspectos, para la producción española.

Claro es que no basta producir, sino que también debe concederse la merecida importancia, que a veces es decisiva, a la distribución, que viene a constituir la parte comercial del negocio cinematográfico.

A este efecto, no hay que olvidar ni dejar de tener presente las sabias enseñanzas que nos ofrecen los sistemas y las experimentadas organizaciones de las grandes Empresas

norteamericanas. Los productores a la producción y los distribuidores a la distribución. Cada cual a su especialidad; pero de modo activo e intenso.

"INDUSTRIAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS", S.A., se propone producir para la temporada 1936-37 tres o cuatro películas. La primera de ellas, cuyo escenario está ya casi ultimado, ha de ser "El Escándalo" del famoso escritor Alarcón, las otras dos o tres están en estos momentos en estudio.

Enterada la "Paramount" de estos propósitos nuestros nos ha ofrecido un contrato que no hemos reparado en aceptarlo. Las tres películas que produzcamos serán distribuidas por dicha Empresa en España, Portugal, Colonias, Sud América y Centro América. Nos garantiza el 60% del costo de las mismas y nos corresponderá el 75% de la recaudación bruta que pueda obtenerse. Claro es que el referido contrato nos deja en la más absoluta libertad para poder producir otras películas, bien para nosotros, o bien para otras Compañías.

No he de ocultar lo difícil que es en la industria cinematográfica barajar posibles beneficios. Hay casos en que éstos representan un importe diez veces superior al costo de la película, pero no es menos cierto que hay otros casos que en la mejor de las circunstancias solo se obtiene un beneficio equivalente una o dos veces en relación al costo de la película.

Toda película tiene un periodo de explotación de cuatro o cinco temporadas; pero en toda perfecta organización, el mayor rendimiento debe tenerse en la primera temporada de explotación, a cuyo efecto, la Empresa distribuidora tiene que saturar el mercado de una perfecta propaganda anunciadora de la película, para asegurar su favorable acogida en la exhibición de ella en las capitales de provincia. Puede simultanearse la exhibición de ella, y es de estudiar la posibilidad de simultanear igualmente su exhibición en Centro América y América del Sur.

Ahora bien; no hay que olvidar otro importante renglón de beneficios derivados de la producción para terceros, o del arrendamiento de nuestros Estudios para determinadas Empresas distribuidoras, incluso extranjeras.

Mediante una esmerada organización de producción, la material realización de una película no debe exigir un plazo superior de un mes, por lo que si la Empresa propietaria de los Estudios solo realiza tres o cuatro películas, es evidente que sus Estudios han de estar en condiciones de poder ser arrendados o explotados industrialmente durante un

plazo de siete u ocho meses.

De realizarse películas para terceros, se hace bien por administración, o sea, recargando al costo de la película producida un tanto por ciento determinado, representativo del beneficio para la entidad propietaria del Estudio, o bien estableciendo un precio fijo para él, incluido en él el consiguiente beneficio.

Para arrendamiento de los Estudios los precios que rigen hoy en el mercado español, y para Estudios de una perfección muy distante de los nuestros, oscila el precio de Ptas. 1.750 a 2.000 diarias, corriendo por cuenta del arrendador todos los gastos del personal, fluido, etc. Es decir, el precio del arrendamiento es el beneficio líquido por día que obtiene el arrendatario.

Para el cálculo de nuestros beneficios vamos a adoptar el sistema de divorciarnos de todo cálculo optimista, y consecuentes con nuestras normas vamos a inclinarnos por formarlo a base de una prudencia, si se quiere excesiva, pero muy lógica, cuando ha de ser la realidad de los hechos la que ha de sancionarlo.

El costo aproximado de tres películas base ha de alcanzar aproximadamente la cifra de 1.200.000 pesetas, y vamos a suponer que la temporada de 1936-37 nos produzca un beneficio que equivalga al 50% de su costo.

Será por tanto dicho beneficio el de Ptas. 600.000.

En su consecuencia, los posibles beneficios a obtener durante el ejercicio de 1936, pueden ser los siguientes:

|                                                                                   |                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| Por doblaje .....                                                                 | Pts. 300.000,-     |
| Producción 1936-1937 .....                                                        | " 600.000,-        |
| Explotación de los estudios, bien produciendo para terceros o arrendándolos ..... | " 400.000,-        |
| Total .....                                                                       | <u>1.300.000,-</u> |

Debo hacer observar que de este beneficio, solo hay que deducir los gastos originados por la alta dirección administrativa de la Compañía, no así los originados por el personal técnico especializado en la materia que como es natural, están incluidos, bien en el costo de los trabajos de doblaje, o bien en el costo de la producción. El referido capítulo de gastos de la alta dirección de la Compañía en los primeros ejercicios, y hasta tanto no esté --



absolutamente consolidada, no rebasará la cifra de Ptas. -- 300.000, incluidos impuestos y otras tributaciones.

Siendo así, y a base de un probable beneficio anual líquido de Ptas. 1.300.000 (reparese en la prudencia de -- este cálculo), procederá la siguiente distribución de los mismos.

|                                    |                   |
|------------------------------------|-------------------|
| BENEFICIOS PROBABLES .....         | Ptas. 1.300.000,- |
| A deducir:                         |                   |
| Gastos generales, im-              |                   |
| puestos etc. ....                  | Pts. 300.000,-    |
| Consejo de Adminis--               |                   |
| tración 10% benf. ..               | " 120.000,-       |
| Amortizaciones, con-               |                   |
| servación, etc. ....               | " 150.000,-       |
|                                    | <u>570.000,-</u>  |
| BENEFICIOS LIQUIDOS A REPARTIR ... | <u>730.000,-</u>  |

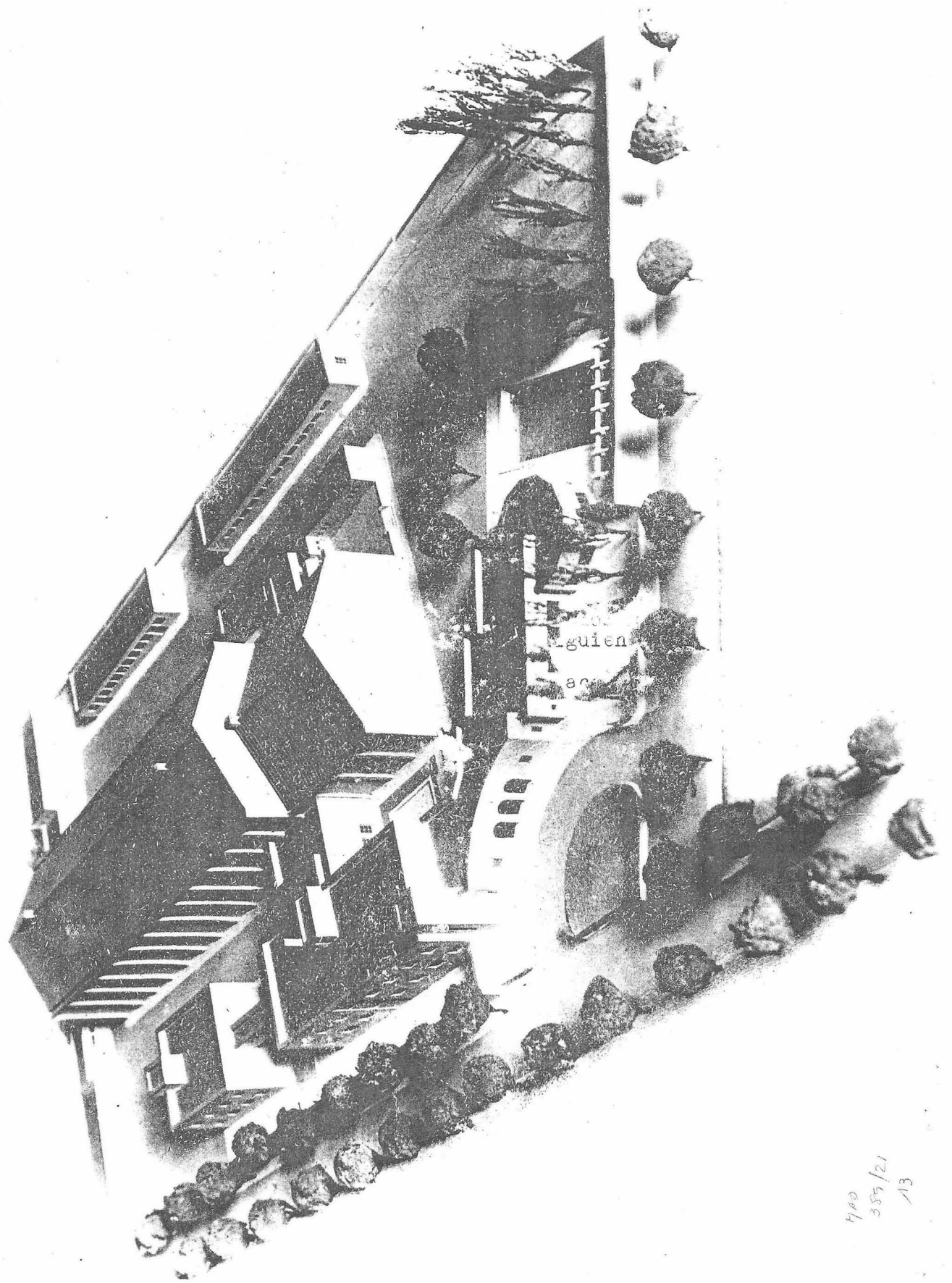
Este beneficio líquido había de po  
derse repartir, ajustándonos a los Estatu  
tos de la Compañía del modo siguiente:

|                                                                                                                                                    |                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| Interés fijo del 6% sobre las acciones, --<br>o sea, sobre el capital de 3.000.000 ....                                                            | 180.000,-        |
| Dividendo complementario de las mismas --<br>acciones, del 60% restante de los benefi-<br>cios, o sea, Ptas: 330.000, que equivale<br>al 11% ..... | <u>330.000,-</u> |
| DIVIDENDO ACTIVO, 17% del capital social.                                                                                                          | 510.000,-        |
| A los BONOS DE FUNDADOR, el 40% restante,<br>que equivale al 7,33% .....                                                                           | <u>220.000,-</u> |
| TOTAL PESETAS .....                                                                                                                                | <u>730.000,-</u> |

Ptas. 730.000 que equivalen al 24,33%.

Madrid, 10 de Marzo de 1936.

DB.



Quien  
ac

400  
385/21  
/13