



Periodistas y cine en Madrid (1907-1913). Aproximación a una recepción del cine de los primeros tiempos en la prensa

Víctor Rivas Morente¹

Recibido: 14 de noviembre de 2016 / Aceptado: 28 de febrero de 2017

Resumen. Este trabajo tiene como objetivo ofrecer una primera aproximación sobre la recepción del cine de los primeros tiempos en Madrid (1907-1913), a partir de los periodistas que escribía en la prensa del momento. Sus escritos dieron lugar a unos primeros discursos sobre el cine, que se convirtieron en una parte importante del proceso de institucionalización de la producción, distribución y exhibición cinematográfica. A la vez, es una oportunidad para dar nombre a una serie de periodistas que escribieron las primeras crónicas sobre el cinematógrafo. Se parte del análisis textual de los artículos sobre cine escritos por Julio Camba, Andrenio (Eduardo Gómez Baquero), Miquis (Anastasio Anselmo González), Carlos Luis de Cuenca y José María Jurado, considerados como un primer conjunto de fuentes que permiten conocer la recepción en la prensa madrileña de los primeros tiempos del cine. El resultado de este análisis es la constatación de la existencia de tres tipos de discursos sobre el cine: un discurso popular, un discurso educativo y un discurso estético. Fueron estos discursos los que pusieron las bases de una posterior crítica cinematográfica y, por consiguiente, facilitaron la aparición de una cultura cinematográfica autónoma, dentro de la cual se inició la paulatina consolidación institucional del cine en torno a los largometrajes narrativos de ficción.

Palabras clave: Cine español; cultura; recepción; análisis del discurso; periodismo; crítica.

[en] Journalists and movies in Madrid (1907-1913). Approach to a reception of the early cinema in the press

Abstract. The target of this work is to offer the first approach to the reception of movies in the early cinema in Madrid (1907-1913), from the journalists who were writing on press at those moment. There works gave rise to the first speeches about cinema in Madrid, which turned into an important part in the process of institutionalization of production, distribution and cinematographic exhibition. Simultaneously, It is taken an opportunity to name a serie of journalists who wrote the first chronicles about the Cinematograph. It is based in the textual analysis of the articles about movies written by Julio Camba, Andrenio (Eduardo Gómez Baquero), Miquis (Anastasio Anselmo González), Carlos Luis de Cuenca and José María Jurado, as the first set of sources that allow to know the reception in the press of Madrid in the early cinema. The result of this analysis is the observation of the existence of three types of speeches in cinema: a popular speech, an educational speech and an esthetic speech. These three speeches set the fundation of a later cinematographic criticism and, consequently, eased the appear of an anautonomous cinematographic culture, whitin there began the gradual institutional consolidation of the movies concerning the narrative fiction full-lenght films.

Keywords: Spanish cinema; culture; reception; analysis of the speech; journalism; criticism.

¹ Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
Email: vicrimo@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. Los intelectuales a principios del siglo XX. 3. El oficio de periodista en España y Madrid a principios del siglo XX. 4. Julio Camba, Andrenio y Miquis: el discurso popular sobre el cine. 4.1. Julio Camba: el cine y el cinematógrafo. 4.2. Andrenio y la democratización del público. 4.3. Alejandro Miquis: hacia el discurso artístico. 5. Carlos Luis de Cuenca y José María Jurado: el discurso educativo y artístico. 5.1. Carlos Luis de Cuenca y la censura periodística. 5.2. José María Jurado y el periodista cinematográfico. 6. Conclusión.

1. Introducción

Este trabajo tiene como objetivo ofrecer una primera aproximación sobre la recepción del cine de los primeros tiempos en Madrid (1907-1913), a partir del público que escribía en la prensa del momento. Sus escritos dieron lugar a unos primeros discursos sobre el cine, que se convirtieron en una parte del proceso de institucionalización de la producción, distribución y exhibición cinematográfica. A la vez, es una oportunidad para dar nombre a una serie de periodistas que escribieron las primeras crónicas sobre el cinematógrafo y sus espacios de exhibición.

Así, este artículo parte de la consideración del cine de los primeros tiempos en Madrid como una construcción cultural que se inserta dentro de un complejo proceso de institucionalización, en el cual los discursos de los primeros periodistas suponen una embrionaria recopilación, clasificación, definición y valoración del cinematógrafo. De esta manera, las impresiones de los periodistas ofrecen una imagen de lo que el cine significaba para ellos en Madrid, a la vez que plantean el interrogante de si sus discursos no estarían también institucionalizando el cine, o tenían que ver con su institucionalización, iniciando lo que más tarde fue la crítica cinematográfica. Es mi intención sondear las razones del rechazo o aceptación cultural del cine en Madrid, no sólo identificando los elementos que el cine comparte con el resto de espectáculos urbanos, sino también aquellos que comparte con la alta cultura, ya sea a través de su éxito entre un público de una determinada clase social o su vinculación con el “gran teatro”, la novela de contenido histórico o la fotografía artística.

En la actualidad, los estudios sobre los primeros años de implantación y consolidación del cine en Madrid han carecido de una perspectiva histórica adecuada. Madrid era un caso aislado para la historiografía del cine de los primeros tiempos. En general, esta escasa atención sobre el cine en Madrid se debía a la insistencia en construir un relato historiográfico basado en la producción de películas. Al carecer Madrid de una producción de películas estable en el tiempo, no suponía un caso de estudio atractivo para la historiografía. Algunas publicaciones decidieron acometer dicho estudio del cine en Madrid desde el punto de vista de la exhibición pero, aunque sus resultados han permitido organizar un corpus de información sobre el número de salas y su ubicación muy necesario para futuras investigaciones, no fueron capaces de desarrollar una explicación histórica convincente de cómo se implantó el cine en Madrid y cuáles fueron las razones históricas de dicha implantación (Martínez Álvarez, 1992; Pérez Perucha, 2004; Cánovas, 1997).

Más interesantes resultan las pocas referencias de Minguet (2008) al cine madrileño de los primeros tiempos, analizándolo a partir de su origen como entidad cultural, teniendo en cuenta no sólo la producción madrileña sino también la recepción y la exhibición. Alonso (2008), siguiendo las ideas de Minguet sobre las implicaciones culturales del cine de los primeros tiempos, ha planteado la necesidad de buscar una

explicación histórica plausible a lo que él denomina la “excepcionalidad madrileña”, ampliando los presupuestos estéticos de la producción y planteando su interpretación a partir del proceso de construcción cultural de la institución cinematográfica en una doble perspectiva, la de considerar que el cine madrileño es un espacio más dentro del mundo ecléctico de los espectáculos teatrales de Madrid, y la de considerar que también es reclamado por la alta cultura, que aprecia sus innovaciones tecnológicas y sus usos educativos.

A su vez, el estudio de los discursos sobre el cine se ha limitado a la búsqueda del origen de una primera crítica cinematográfica. A este respecto, la historiografía siempre ha mantenido una postura confusa. Ya Serrano (1925: 92) identificaba la crítica con la publicidad de una manera peyorativa:

“Y veamos ahora el porqué de esta publicidad perjudicial, de esta falta de crítica de la Prensa. Las revistas y diarios que se ocupan de cinematografía tienen por base de vida el ingreso de los anuncios insertados de las casas concesionarias y productoras. Restados estos anuncios, ¡adiós, páginas de cine!, y ¡adiós! La mayor parte de las revistas que viven de ese medio en lugar de vivir del público, en cuyo caso gozarían de una libertad que hoy no tienen”.

Esta visión de la crítica ha perdurado en la historiografía, aunque con algunas matizaciones. Pero Serrano no se equivocaba, la crítica tiene un componente publicitario evidente; sin embargo, no pensamos que deba ser un elemento peyorativo, porque la prensa y la publicidad pertenecen a una misma cultura empresarial. No obstante, este componente publicitario de la crítica siempre ha sido utilizado para menospreciar una historia de la crítica durante el cine de los primeros tiempos. Tubau (1983) presenta una mención muy escueta sobre la crítica de la primera década del siglo XX, mencionando sólo a Federico de Onís (*El Espectador*) y a Fósforo (seudónimo de Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes), ya sea en sus artículos para la revista *España* o los posteriores que, ya en solitario Alfonso Reyes, redactó para *El Imparcial*. Utrera (1985b) establece una relación entre las cabeceras de prensa, las revistas y la crítica de cine. En Madrid destaca las revistas de 1907 *Cinematógrafo-Ilustrado*, *Cinematógrafo* y *El Saltimbanqui*, pero no menciona a *Artístico-Cinematográfico*. De todas formas, no las considera revistas de cine, sino gacetillas que recogen anécdotas sobre la producción y exhibición de películas. No piensa lo mismo de *Arte y Cinematografía*, a la que reconoce altura, rigor y seriedad, aun cuando era una revista con una carga publicitaria evidente en sus opiniones sobre el cine. Folgar de la Calle (1987), al igual que Utrera, considera que las primeras revistas son gacetillas que sólo se ocupan de dar publicidad sobre el tipo de público que acude a las salas, limitándose a realizar interpretaciones sociales sobre el cine. Concluye que no puede existir crítica donde no existen medios especializados que la respalden². Hernández Eguiluz (1994) no cree que la causa de la carencia de crítica de cine se deba sólo al tipo de soporte de comunicación que utiliza para difundirse, sino a su dependencia de la crítica teatral y su predilección por el resumen de los argumentos de las obras.

² Hay que aclarar que las definiciones de gaceta y gacetilla se refieren a la brevedad y no a la calidad de su contenido. Gaceta (1899): papel periódico en que se dan noticias políticas, literarias, etc. Hoy únicamente suele aplicarse esta denominación a periódicos que no tratan de política sino de algún ramo especial de literatura, de administración, etc. Gacetilla (1899): parte de un periódico destinada a la inserción de noticias cortas.

Madrid (1996) también acepta esta dependencia de la primera crítica cinematográfica de la crítica teatral, pero no va a utilizar todavía el calificativo de crítica sino el de crónica para los textos periodísticos que se escriben entre 1910 y 1917. Más interesantes son las investigaciones al respecto de Minguet (2008), aunque tampoco considere que se deba hablar de crítica cinematográfica. Minguet distingue entre una protocritica y una primera crítica, que asocia con revistas culturales, gráficas y periódicos; por esta razón no la considera crítica, ya que los escritores actúan bajo pseudónimo, su tono es desenfadado, no duran demasiado tiempo en las revistas para las que escriben y mantienen una postura ambigua. No obstante, no es mi intención ofrecer en este texto una cronología de la crítica cinematográfica, sino plantear una reflexión sobre la asociación o no de los primeros discursos de los periodistas en Madrid y el origen de la crítica cinematográfica.

Debido a que planteo una investigación sobre cómo se construye la cultura del cine, mi corpus debía reducirse a aquellas publicaciones periódicas que mostraran una visión popular del cinematógrafo. Dichas fuentes, en su mayoría revistas gráficas, culturales, y manuales de oficios, apenas han sido utilizadas por la historiografía del cine español. A ellas habría que añadir, por supuesto, las revistas sobre cine, pero teniendo en cuenta su relación con el resto de la prensa de espectáculos del momento. A este respecto, una de las características fundamentales de la historia cultural es su interés por las nuevas fuentes de documentación historiográfica que aporta la cultura popular. Ya no se trata de buscar la originalidad, la autoría, la “importancia” histórica del documento o la autenticidad de lo señalado en la fuente, sino de prestar atención a cómo la fuente explica un acontecimiento, una idea o un hecho, es decir, interesa cómo la fuente explica la historia, independientemente de la falsedad o autenticidad de esa explicación. De ahí que el investigador muestre la misma preocupación por lo silenciado en la fuente que por lo mostrado. Hay que prestar atención a todo lo que la fuente puede decirnos, rastreando los indicios y utilizando cualquier documento para lograr reconstruir un fragmento de la cultura que es objeto de nuestra investigación: “Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos” (Ginzburg, 1989).

2. Los intelectuales a principios del siglo XX

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, en la denominada época de la Restauración y posterior etapa regeneracionista bajo el reinado de Alfonso XIII, España vive un momento de cambio en cuanto a la educación de sus ciudadanos, al igual que estaba sucediendo en Europa, con gobiernos preocupados por la alfabetización, nuevos medios de comunicación y una prensa industrial, lo que contribuiría a acelerar el proceso de modernización del Viejo Continente (Dugast, 2003). El progresivo aumento de la alfabetización, junto con la mayor presencia de bibliotecas o la aparición de un mundo editorial más competitivo, ayudan a crear una cultura ciudadana con una mejor formación lectora que comienza a consumir prensa y libros de manera más constante, moldeando una opinión pública cada vez más especializada y crítica. Será ella la que ocupe los primeros puestos en los periódicos y revistas a principios del siglo XX, a través de unos periodistas con conocimientos en cultura general, los “hombres de letras”.

En efecto, desde finales del siglo XIX, un nuevo grupo social se va perfilando como un especialista en la difusión y valoración de la cultura que se crea en las sociedades finiseculares de Europa: el de los intelectuales. Se asentaron entre las clases medias, en las denominadas profesiones liberales y entre la burocracia, como abogados, periodistas, maestros, médicos o ingenieros. Serán a la vez los individuos que crean la alta cultura (artistas y científicos), los que la administran y los que las difunden (profesionales liberales y burócratas). Más adelante, los intelectuales participarán en la difusión de los modernos medios de comunicación, como la prensa o el cinematógrafo.

En el siglo XX la posición de los intelectuales españoles se consolidó gracias a ciertos factores, como fueron el fracaso del regeneracionismo, el valor contestatario y los aires de renovación que implantó la Generación del 98. A partir de este momento, los intelectuales mantuvieron una mayor intervención en la vida pública a través de manifiestos y su participación en actos de protesta pública como huelgas y manifestaciones, lo que permitió que fueran más visibles. Hacia 1910 los intelectuales ya contaron con espacios comunes donde discutir y difundir sus ideas (Tuñón de Lara, 1984; Serrano, 1991).

Pronto, entre los intelectuales se establecieron tipologías que podemos agrupar en dos grandes grupos: los especialistas y los autodidactas. Los especialistas participaron en debates sobre la importancia de la difusión de la ciencia en la sociedad, gracias a la lenta, aunque constante, introducción del positivismo, el naturalismo y los avances tecnológicos. Esta secularización del pensamiento provenía de una formación más sólida en los estudios superiores de la alta burguesía y la clase media, con sus redes de sociabilidad establecidas en academias, universidades, ateneos o instituciones gubernamentales, lo que les permitió establecer unas relaciones más estrechas con el poder político y económico (Tuñón de Lara, 1984; Villacorta Baños, 1985; Martínez Cuadrado, 1991; Serrano, 1991; Fuentes Codera, 2013).

El otro grupo de intelectuales son los denominados autodidactas u hombres de letras, que suelen identificarse con los periodistas y los escritores. Su principal característica es que solían carecer de formación universitaria y su vida cultural giraba en torno a la prensa. A menudo se identificaba a estos intelectuales con los escritores, algo no del todo correcto, y que ya fue advertido por Unamuno (13-07-1905): “[...] Creemos algunos, yo no sé con qué fundamento, que la intelectualidad no está en el género de labor que un hombre se dedica, sino en el modo de ejecutarla [...]” (1905-07-13). Sea como fuere, sus colaboraciones en la prensa eran un medio de sustento y su condición de asalariados marginales les acercaba a posiciones ideológicas cercanas a las de los sectores no acomodados (clase popular urbana no proletaria, proletariado y campesinado), aunque hay que advertir que esta consideración histórica del intelectual como un progresista defensor de la igualdad y la injusticia no era del todo cierta, ya que existían periodistas conservadores que defendían valores de los sectores acomodados (aristocracia y alta burguesía). Aun así, el periódico les ofrecía la posibilidad de publicitarse para adquirir notoriedad y la libertad para escribir sobre una gran diversidad de temas (Aubert, 1993; Jover Zamora y Gómez-Ferrer, 2001).

3. El oficio de periodista en España y Madrid a principios del siglo XX

A principios del siglo XX, los periodistas de Madrid pertenecían en su mayoría al grupo de los intelectuales autodidactas, con un conocimiento directo de la realidad de las calles y un autodidactismo en temas tan dispares como política, deportes, espectáculos, literatura o ciencia. Aunque el número de medios impresos en la capital era numeroso, son pocos los que la historiografía reconoce como industria profesional. La mayoría de los periódicos eran empresas sin una organización concreta, con periodistas que apenas tenían salario fijo, carecían de protección sindical y escribían bajo el anonimato. Dentro de los periodistas existía una distinción entre reporteros y columnistas, y entre estos últimos, estaban los más analíticos o especializados en áreas determinadas, como podría ser el análisis político o la crítica literaria; y aquellos literatos de renombre que firmaban artículos de opinión sobre una gran variedad de temas (Casals, 2000). Con la proliferación de los espectáculos teatrales en Madrid, los periodistas tuvieron que enfrentarse a este nuevo fenómeno teatral, pero no cambiaron su forma de informar. De igual manera, la introducción del cinematógrafo en la exhibición de los teatros por horas fue cubierta por estos mismos periodistas.

Entre 1898 y 1914, el periodismo español sufrirá cambios profundos que anuncian la conversión del periódico de opinión (ideológico y partidista) en un periódico de empresa, al aplicar las nuevas economías de escala y la concentración de capitales de las modernas empresas a la industria periodística (Seoane, 1998). No es ajeno este desarrollo de la prensa a los cambios económicos que sufría el entorno empresarial español, sobre todo con el crecimiento del sector financiero y la llegada de inversiones extranjeras, lo que también permitió un desarrollo progresivo del ocio urbano, del que se hicieron eco las nuevas cabeceras, convirtiéndose en plataforma publicitaria de los nuevos espectáculos.

No obstante, la institucionalización del oficio de periodista tardará en hacerse realidad. Entre 1900 y 1913, Desvois (1977) ofrece una estimación de los sueldos que cobraban los periodistas con un margen de 15 a 100 ptas. mensuales por artículo. Aun así, existían incentivos adicionales como regalar entradas para el teatro o pases gratis para el tranvía, el metro o el ferrocarril. Sin embargo, el periodismo era considerado como una actividad complementaria a medio camino entre la literatura y la política. Éstos eran los “chicos de la prensa”, que sufrían las penurias económicas de los malos sueldos y el pago irregular. Tampoco ayudaba la ausencia de una legislación laboral y de asociaciones profesionales entre los periodistas. No existen contratos ni horarios fijos y tampoco el descanso dominical (Desvois, 1977; Seoane, 1998).

Estas condiciones laborales convierten al periodista en un trabajador poco especializado:

“[...] He aquí donde y en que se demuestra si se es o no periodista: evidenciando actividad, ingenio y perspicacia, cualidades que no dan los cursos de una carrera, suponiendo que la de periodista pudiera cursarse y hasta que fuese tal carrera” (Mainar, 1906: 110-111).

Para Mainar, periodista barcelonés, abogado y colaborador en periódicos como *El Imparcial* o en revistas gráficas como *Alrededor del Mundo*, y autor de uno de los primeros manuales sobre el oficio del periodismo, *El arte del periodista* (1906), el periodista es un autodidacta, que accedía a su oficio a través de la recomendación,

la vocación o la escritura literaria (Desvois, 1977). No obstante, en otros manuales de la época si existió una reivindicación de una mayor profesionalización del periodismo. Por ejemplo, los periodistas Augusto Jerez Perchet y Modesto Sánchez Ortiz, en sus respectivos manuales *Tratado del periodismo* (1901) y *El periodismo* (1903), defendían una dignificación de la profesión del periodista mediante una educación específica y la formación de periodistas no preparados en lo que ellos denominaban “mundología” y humanidades (García Galindo, 2005).

Esto era lo que también reivindicaba Mainar en su libro, un periodista que participa del entorno, que documenta lo que ve y oye para después informar como alguien experto en lo que escribe. Parece que el tipo de periodista ideal es alguien capaz de emocionarse con la realidad que le rodea y que ofrece un perfil culto, relacionado con las actividades literarias. No obstante estos periodistas que escriben de arte, teatro, literatura o ciencia no son vistos por Mainar como verdaderos especialistas. Es por esta razón que él no cree en la existencia de una verdadera crítica especializada:

La crítica literaria [...] la verdadera crítica, no sería labor del periodista, que apenas tiene tiempo para leer y que no se le otorga el preciso para juzgar. El periodista haría la información literaria, cuando más, la noticia, no el comentario y la apreciación; pero ha de hacer una y otros, y los hace naturalmente, con grave daño para la literatura y la crítica (:193).

En realidad Mainar realiza una distinción entre crítica especializada, que sólo valora, y crítica periodística, que informa y valora a la vez. Mainar no cree que exista una crítica reflexiva, sino una información más concreta, que refleja la impresión del periodista, aunque éste apenas ha tenido tiempo de madurarla y ofrecer una reflexión profunda. Y aunque la crítica a la que alude Mainar es una crítica literaria, sus impresiones se pueden trasladar a los espectáculos pues los periodistas son entendidos en todo. La rapidez de la información en la prensa del momento obliga a adoptar una actitud menos sosegada ante la actualidad fugaz de los espectáculos, ofreciendo una lectura ligera a un público lector que reclama una aproximación menos elitista a la noticia:

“[...] Para el público tiene más importancia, cuando de libros se trata, saber que se han publicado tales o cuales por éste o por el otro autor, y que han causado buena, o mala, o mediana impresión, y cuando de obras dramáticas, quiere que se le diga, en primer lugar, cuál fue la opinión de los morenos (espectadores), y en que consistió la obra estrenada [...]” (:194).

4. Julio Camba, Andrenio y Miquis: el discurso popular sobre el cine

4.1. Julio Camba: el cine y el cinematógrafo

El 25 de julio de 1907, Julio Camba publicó un artículo en *Nuevo Mundo* donde desgranaba, en apenas una columna y media, sus primeras impresiones sobre el cinematógrafo. Ciertamente, no volvió a publicar algo similar sobre el cine en sus numerosas colaboraciones como columnista en la prensa española. Sin embargo, las

ideas que se pueden inferir de este artículo resultan seminales para una categorización de una primera prensa cinematográfica. Comienza Camba con una sugerente apreciación lingüística:

“El *cine* es una cosa muy distinta del cinematógrafo. El cinematógrafo tiene un carácter universal, mientras que el *cine* es un espectáculo tan castizamente madrileño como la verbena de San Antonio [...]”.

Volveremos más adelante con las implicaciones historiográficas de esta distinción de términos, de momento nos sirven para iniciar uno de los problemas que plantea el estudio del cine de los primeros tiempos, no sólo en Madrid o en España, sino en Europa e, incluso, en EE.UU. Se trata de su relación con el resto de espectáculos urbanos que por aquella época inundaban las calles de las principales ciudades, y Madrid no era una excepción en este caso.

En Camba se hace patente una confusión semántica o una compleja relación lingüística, ya que por *cines* se refiere a las salas donde se exhiben las películas de cinematógrafo y el resto de espectáculos teatrales que se engloban en el llamado teatro por horas o género chico, más las famosas variedades. Un programa variado y confuso, donde el cinematógrafo es un complemento más de una oferta masiva de ocio teatral (Espín Templado, 1988; Moral Ruiz, 2004). Así, los periodistas autodidactas como Camba, cronistas de la vida madrileña, críticos literarios y teatrales, escriben sobre el ambiente de la sala:

“El espectáculo es el mismo; pero, así como el éxito de un discurso está más que en el orador en el auditorio, así también la fisonomía de un espectáculo se la da, particularmente, el público que acude a él” (Camba, 25-07-1925).

Los espectáculos se definen por su público, o a Camba lo que le interesa al interpretar los espectáculos de los *cines* es el público que acude a él. Concretamente parece gustarle el carácter popular de su público: “Yo en esto del *cine* soy tradicionalista. Yo amo la memoria de aquellos *cines* primitivos en la que no había asientos de preferencia ni espíritu de clase”. ¿Cines primitivos? ¿Tradicionalista? ¿Asientos de preferencia? Camba nos ofrece con tres expresiones la compleja maraña de la investigación sobre la recepción del cine de los primeros tiempos. Junto a su identificación entre la palabra *cine* y un público digamos popular (él lo llama “pintoresco”), añade otro elemento, el de un cine “primitivo” sin jerarquía de públicos. El carácter popular del cine se debe, parece ser, a su público heterogéneo, mezclado, urbano y local (él lo asocia con lo castizo). Lo interesante aquí es la tríada formada por cine-popular-primitivo; a la que Camba parece enfrentar la tríada cinematógrafo-aristocrático-actual. A partir de esta distinción, su artículo ofrece una exaltación costumbrista del ambiente que se podía disfrutar en la sala. Destacamos este pasaje, muy colorista y festivo:

“[...] A la entrada, un maravilloso orquestión ejecutaba motivos de El Trovador y de Marina. El orquestión estaba lleno de dorados, que brillaban de un modo milagroso sobre los blancos y los azules, al fulgor científico de las luces eléctricas. Los chicos se pasaban delante del orquestión y miraban aquellas columnas salomónicas que giraban y giraban hacia arriba y que no se acababan nunca. Un pequeño

caballero de casaca bordada en oro empuñaba un martillo, haciendo pendant con una duquesita un poco Wateau y, en el momento preciso la duquesita un poco Wateau y el pequeño caballero, descargaban sus martillos sobre unos timbres y ponían en la partitura una nota metálica, aguda y vibrante. Mientras tanto el charlatán pronunciaba una arenga ante la multitud infantil que se había congregado frente al orquestión. Este charlatán no formaba parte del orquestión, pero lo parecía.

-¡Pasen, señores, pasen! –gritaba el charlatán.

-¡Vengan á ver el asalto de un tren en el desierto! ¡Película emocionante!... [...]”.

Este pasaje es una crónica de costumbres, género que fue el que práctico Camba con más asiduidad, junto con el de analista de la realidad política nacional e internacional. De hecho, su estilo fue característico por sus comentarios humorísticos y su tendencia a lo anecdótico. Camba fue un intelectual de su tiempo, un ejemplo paradigmático del intelectual autodidacta que escribía en la prensa con el arrojo y la libertad del literato, pero muy preocupado por lo popular y testigo de las nuevas tendencias (Hernández Les, 2009; Cruz Ramos, 2009).

En concreto, en este texto sobre el cine, Camba recurre a una analogía cultural interesante, pues asocia lo popular con lo castizo con una imagen compleja en la se mencionan la lengua, la costumbre, la categoría social y el localismo:

“La palabra cinematógrafo era demasiado larga, demasiado complicada y demasiado científica. Había en ella un estrangerismo antipático y una pedantería inaguantable. Los labios de las modistas y de las cigarreras, hechos para el beso, para el donaire y para la risa, no podían someterse á la tortura de un esdrújulo tan difícil. Entonces nació la palabra *cine*”.

Imposible abordar en la brevedad de estas líneas la densidad de significados culturales e historiográficos que implica este rico pasaje de Camba. Por un lado, la lengua, el nacimiento de un vocablo como el de *cine*, explicado a través del habla local de Madrid, representado por dos de sus tipos más emblemáticos, la modista y la cigarrera. A su vez, la alusión a los oficios femeninos y su inmediata asociación con el espectáculo del cinematógrafo. Además, la distinción social, ideológica y cultural entre el término cine, que para Camba nace de la cultura popular, y la palabra cinematógrafo, que proviene de la alta cultura científica y aristocrática, de una élite profesional que parece estar muy alejada de la cultura popular. Demasiadas sugerencias para el historiador, aunque todas ellas asociadas con un discurso que, a falta de un mejor término, hemos considerado adecuado llamarlo popular, y que tiene sus raíces en el discurso del periodismo costumbrista de Madrid y su ocio popular. De la crónica teatral de los sainetes, de sus tipos madrileños, recoge Camba un magisterio que ensalza los tipos locales, la imagen de las calles en fiesta y la alegría de una cultura que se reconoce como castiza³. Es el discurso anterior sobre el casticismo el que,

³ La cultura castiza a la que alude Camba tiene un largo recorrido historiográfico. Simancas y Elizalde (1969) ubican el casticismo madrileño en una tradición cultural que aparece en torno al siglo XVII, documentada a través de textos literarios y de personajes novelescos. Esta idealización del casticismo pervivió en Madrid hasta finales del siglo XIX, cuando Unamuno (1895a, b y c) nacionaliza el casticismo y lo convierte en una señal de identidad cultural para todo el territorio español, con un discurso de la alta cultura que recurre a un positivismo filológico y asocia lo castizo con la tipología de personajes literarios del Siglo de Oro. Más tarde, Caro Baroja (1980) abandona la perspectiva elitista de Unamuno y define lo castizo con la cultura popular de Madrid, en

a su vez, influye en el discurso popular sobre el cine que nos ofrece Camba, pues su condición de cronista y su autodidactismo, como ya hemos visto, proceden de esa cultura de la “calle” a la que aludía Mainar cuando describía el oficio de periodista.

Al final de su artículo Camba vuelve a aludir a una supuesta división cultural del cine, aunque esta vez se referirá a una distinción de públicos:

“[...] ya se comienzan a instalar cines elegantes, con jerarquías para el público, sin charlatán a la puerta y con unos letreros en donde se reputa de incultos á los espectadores que fuman [...]”.

Ahora Camba se refiere al espacio de exhibición, a la sala, a la transición, aun lenta, entre los primitivos barracones que el asocia con lo popular y castizo, y a las nuevas salas elegantes, más aristocráticas, que parecen amenazar esa cultura popular que a Camba tanto parece gustarle.

En efecto, en esta época comienza una complementariedad de espectáculos teatrales dentro de los escenarios del teatro por horas de Madrid, sobre todo entre el denominado género chico, las variedades y el cinematógrafo⁴.

4.2. Andrenio y la democratización del público

Andrenio, seudónimo de Eduardo Gómez Baquero, fue uno de los periodistas madrileños más prolíficos a principios del siglo XX. Junto con su faceta de analista político, también destacó como crítico literario y teatral. Mientras que en la literatura siempre mantuvo una posición más elitista, con artículos para revistas culturales tan reputadas como *España Moderna*, *Revista de España* o en la sección “Los Lunes de El Imparcial” (donde no utilizaba seudónimo); en sus críticas teatrales parecía adoptar una visión más popular, con sus colaboraciones para la revista gráfica *Nuevo Mundo*, en una sección titulada, de forma bastante elocuente para nuestro trabajo, “El teatro de la vida” (18-12-1929).

De todos los artículos que dedicó a la crítica teatral en las páginas de *Nuevo Mundo*, sólo dos hablan del cine, o los *cines*, en referencia a las salas. En este sentido, el discurso sobre el cine de Andrenio se centra en la complementariedad de espectáculos:

“Jamás ha habido tantos teatros en Madrid como al presente. Entre los antiguos coliseos y los Cines, á los cuales hay que anteponer el ex de las cosas pasadas, puesto que en la mayoría de ellos ya no se rinde culto á la película, funciona en Madrid una treintena de salas de espectáculos [...]. Acabando las funciones a las doce y media, hay más teatros abiertos que nunca y los de cierta categoría resisten la competencia económica abrumadora de los ex-Cines [...]” (Andrenio, 17-12-1908).

concreto con los majos y las majas. Así, lo castizo sería lo más significativo de una cultura popular, lo ejemplar, como el majo y la maja para Madrid. Esta imagen del casticismo se transmitió en bailes como el chotis, en las zarzuelas y en el teatro por horas. De tal manera que, el discurso sobre el casticismo se transmitió a través de una compleja relación entre la alta cultura literaria y pictórica (Goya o Arlenza), y las prácticas más populares de la fiesta, el baile o el teatro popular (Martínez Martín, 2007).

⁴ Para un desarrollo más profundo de esta relación entre los distintos espectáculos, consultar mi tesis doctoral (Rivas, 2014)

En este pasaje, Andrenio alude a la excesiva oferta del teatro por horas en Madrid, aunque no de forma explícita al cine. De hecho, nos informa sobre la “desaparición” de las películas de cinematógrafo de los programas del teatro por horas. En su discurso, lo que verdaderamente importa es la relación entre el teatro y el resto de espectáculos que se han incorporado a sus programas, siendo uno de ellos las películas, a las que ya apenas da importancia nuestro periodista.

Más adelante, en otro pasaje del mismo artículo, Andrenio opina sobre el público y el ambiente popular de las nuevas salas del teatro por horas: “El hecho de que haya tantas salas de espectáculos dramáticos o lírico-dramáticos en Madrid está democratizando el teatro. El público ha crecido [...]”. No es sólo importante que el público sea más numeroso, sino que además es heterogéneo. Esta es una de las diferencias con respecto a Camba, que proponía una reivindicación de la cultura popular, sin influencias elitistas, mientras que Andrenio confía en que el público popular adquiera una cultura, digamos, más refinada:

“Sin duda, el arte que se ofrece al público en la mayoría de esos salones es un arte inferior, un rudimento grosero de arte, pero ellos acostumbran al público á ir al teatro [...] y enseñan á la gente á ver y oír”.

Para Andrenio, las salas que ofrecen programas mixtos de teatro por horas y cinematógrafo, han ayudado a democratizar el teatro porque han ampliado su público e incorporado a todas las clases sociales, además de convertirse en un medio de instrucción. En su texto, Andrenio también hace alusiones al atropello masivo de la gente a la entrada de los *cines*, como Camba, y al bullicio del interior, antes y durante la exhibición.

Por esta razón, la distinción de públicos en Andrenio está más relacionada con su comportamiento durante la recepción de los espectáculos, y no parece condicionada por la categoría social de los espectadores, como ocurría en Camba:

“[...] Es curioso observar los públicos de esos espectáculos, públicos de obreros, de menestrales, de gente de medio pelo, de las capas más humildes de la clase media. Hablo de los Cines populares, de los barrios excéntricos. El público suele ser en ellos un espectáculo más interesante para el observador que el que se representa en el escenario. Ese público, generalmente pone sus cinco sentidos en la escena, parece que sorbe con los ojos y los oídos el espectáculo y la música. ¡Qué risas ingenuas, qué regocijo infantil y primitivo, antes [sic] los más alevés [sic] chistes, ó las más grotescas astracanadas de un gracioso! Es un buen público, atento, respetuoso casi siempre, bonachón, en que no se observa, ni el frívolo desdén de los públicos elegantes de los teatros principales, ni la grosería de los señoritos patosos que berrean y alborotan en los alegres templos de la sicalipsis y en los Cines elegantes. Hay en ese sano público popular mayor deseo de enterarse, de sentir una emoción estética, aunque sea tan interior como la que pueden suministrarle algunas obrillas del género chico, representadas por cómicos de la legua [...]”.

Atendiendo a las categorías sociales que existían en España en estos momentos, el “público elegante” de Andrenio se correspondería con los sectores acomodados de la nobleza, el ejército, la Iglesia, la Administración, la política, la alta burguesía capitalista y algunos intelectuales de renombre. Su vida cotidiana se definía por la

necesidad de elitismo y prestigio, que conseguían mediante el alejamiento consciente y simbólico del resto de clases sociales. Su necesidad de mantener sus privilegios y mostrarlos al conjunto de la sociedad hace que adquieran una mentalidad conservadora, que proviene de encontrarse en una situación apacible, sin sobresaltos políticos, económicos o sociales. De esta mentalidad es una evidencia significativa sus lecturas de “cabecera”: devocionarios, reediciones de clásicos *de siempre* o recopilaciones de textos del Antiguo Régimen (Uría, 2008).

En la misma sala, disfrutando de los mismos espectáculos, Andrenio menciona al público popular, que se corresponde con las clases medias y los sectores no acomodados de la sociedad española. En cuanto a las clases medias, apenas representaban un porcentaje significativo de la población de las principales ciudades españolas. Sus integrantes eran muy heterogéneos: empresarios rurales, patronos agrícolas, empleados de la administración, empleados de empresas, pequeños comerciantes, empleados del comercio, pequeños empresarios industriales, profesionales con formación universitaria, militares profesionales y un sector importante del clero. A su vez, su procedencia tan variada condicionaba su ambigüedad ideológica entre un sector más reformista, y otro conservador. No obstante, entre sus miembros florecerá una nueva cultura intelectual, de formación universitaria y profesional, dispuestos a acceder a la dirección cultural del país, y que se alejarán de la cultura popular y configurarán una cultura elitista en lo educativo y artístico.

En el entorno urbano hicieron su aparición un nuevo grupo de personas que Jover Zamora y Gómez Ferrer (2001) identifican con las clases populares urbanas no proletarias. Es un sector de difícil determinación histórica, por cuanto no pertenece a las clases medias, pero tampoco se identifica con los valores de la clase obrera. Sus integrantes son artesanos, dueños de talleres individuales o comercios, porteros de fincas e incluso el clero urbano. Estas clases urbanas no proletarias serán, junto con el proletariado, la masa urbana esencial. En cuanto al proletariado, sus duras condiciones sociales, con jornadas de trabajo sin apenas descanso semanal, ni dominical, y sus salarios bajos, no permitían que disfrutaran de mucho tiempo libre para los espectáculos teatrales y cinematográficos.

Sin embargo, la distinción establecida por Andrenio en su texto sobre un público popular y otro “elegante” es más que una categorización social, es una distinción en cuanto al comportamiento cultural durante la exhibición. De hecho, Andrenio considera más adecuada la actitud de los sectores no acomodados que la de los sectores acomodados, alterando los patrones de comportamiento adscritos a cada clase, ya que la elegancia, refinamiento y compostura de los “públicos elegantes” no se manifiesta en los teatros por horas, en los que, por el contrario, tienden a comportarse de manera poco educada. Mientras que, por el contrario, los sectores no acomodados presentan un comportamiento más atento y respetuoso con lo que se exhibe. En Andrenio, el espacio de exhibición es una zona aislada de las categorías sociales, donde se pueden pervertir los códigos de conducta establecidos, a la vez que permite la interacción entre todas las clases sociales.

En un artículo posterior, de 1912, Andrenio abandona esta alusión a los públicos de las salas, y mantiene un discurso teatral donde el cine apenas se tiene en cuenta, si no es para culparle de la mala marcha del teatro, al ser una de las principales causas del fracaso del género chico. De nuevo, la competencia y complementariedad de espectáculos en los espacios de exhibición de Madrid y, de nuevo, como en Camba, una confusión terminológica en cuanto al cine:

“Todo esto hace [la competencia] que los *cines* y teatros populares de barrio, que son antiguos *cines* conquistados por la dramática menor, hagan al género chico el mismo mal tercio que hizo él á los teatros del género grande” (Andrenio, 28-02-1912).

Aquí los *cines* son las salas de teatro que acogen la exhibición de películas cinematográficas y los espectáculos de variedades, una nueva incorporación al teatro por horas que intenta competir con el género chico, que a la altura de 1912 está perdiendo público (Salaün, 1990; Amorós, 1991; Martínez Álvarez, 1992). De nuevo el espacio de exhibición y la preocupación por el número de espectadores.

Más interesante es un artículo de 1913, apenas un año después, donde Andrenio ya habla de películas cinematográficas:

“La literatura y la historia ofrecen materiales casi inagotables al cinematógrafo y van entrando ya en su repertorio. La representación cinematográfica de las obras literarias y de los sucesos históricos memorables, ofrece una ilustración más sugerente, más capaz de impresionar á las imaginaciones que las que el lápiz del dibujante, el cincel del grabador ó la placa del fotógrafo ponen en las ediciones de lujo. Aquí en Madrid se han exhibido ya varias películas de esta clase: la *Odisea*, el *¿Quo Vadis?*; ahora, *Los últimos días de Pompeya* [...]” (Andrenio, 23-10-1913).

En este pasaje se hace una defensa de la trama o argumento de la película, no del espacio de exhibición, a la vez que identifica los largometrajes italianos, de ficción, narrativos e históricos, con las ilustraciones y la fotografía, asociando la imagen del cine con las nuevas técnicas modernas de representación. Pero, más adelante, ofrece ya un discurso donde lo primordial es lo que ocurre en la pantalla:

“[...] Abren también nuevas aplicaciones al talento de los actores y han creado una profesión nueva: la de compositor de películas, que tratándose de estas de que hablamos, exige conocimiento de la historia, especialmente de las Artes, el traje y el mobiliario y hasta sentido crítico y gusto literario”.

Andrenio destaca de las películas la actuación, la escenografía, el argumento histórico o literario y una pretendida dirección artística. En fin, de un discurso popular donde lo importante era el ambiente dentro y fuera del espacio de exhibición, Andrenio cambia hacia un discurso donde lo importante es lo representado en la pantalla, es decir, lo visualizado en la película.

A la vista de la escasa documentación al respecto, no podemos aventurar una evolución en el discurso de Andrenio, sino un cambio en la industria del cine, en especial en Italia, que permite la llegada a Madrid, a partir de 1913, de largometrajes de ficción históricos y literarios [incluir nota con una síntesis de la importancia de la llegada del largometraje]. Andrenio no es más que uno de los muchos periodistas que quedaron impresionados con la nueva tendencia “artística” del cinematógrafo y su relación con las bellas artes (nótese que Andrenio escribe “Artes” con mayúscula), es decir, con la literatura y el gran teatro, dos de las grandes pasiones de nuestro periodista. A la altura de 1913, el discurso popular que Andrenio compartía con Camba se ha completado con un discurso donde las bellas artes parecen ser el principal reclamo para un periodista teatral como él. Insistimos, completado

porque no podemos inferir de los textos un cambio, sino una complementariedad y acumulación de discursos.

4.3. Alejandro Miquis: hacia el discurso artístico

Alejandro Miquis, seudónimo de Anastasio Anselmo González, era un periodista con una trayectoria muy similar a la de Andrenio. Ambos habían cursado y completado estudios universitarios, y ambos eran críticos teatrales y escritores. Por lo tanto, nos movemos, de nuevo, en el territorio del intelectual autodidacta que escribe crónicas sobre cualquier aspecto de la vida cotidiana. No obstante, existe un punto más de concordancia entre Andrenio y Miquis, ya que ambos escribieron crítica teatral, bajo seudónimo, en la revista gráfica *Nuevo Mundo*.

Sin embargo, Miquis parece tener una opinión del cine algo más negativa que la manifestada por Camba y Andrenio:

“Los teatros ¡por fin! Nos han dejado descansar durante una semana. Desde Septiembre no nos habíamos visto en otra, y es muy de temer que pasen los años sin que el caso se repita. La aterradora fecundidad más que conejil, de nuestros autores, nos tiene condenados á estreno permanente. No se crea, sin embargo, que al descanso de los teatros ha correspondido el descanso de las musas, ni mucho menos: las musas han seguido sesteando con sus protegidos, lo que hay es que han venido á menos ¡todavía á menos! y han elegido para campo de sus amores ó de sus locuras las barracas de cinematógrafo” (Miquis, 20-06-1907).

De nuevo la complementariedad de los espectáculos, pero no desde el optimismo de Camba y de Andrenio. En el pasaje de Miquis no existe esa defensa del ambiente popular del cine, más bien existe una queja ante la excesiva oferta, y mediocre, de espectáculos del teatro por horas. Lo más significativo es que coincide con Camba y Andrenio en que no se interesa por los representado o proyectado, sino por el espacio donde se proyecta y se representa, es decir, los *cines*. Aunque Miquis es más preciso y las llamas barracas de cinematógrafo, algo que también encontrábamos en Camba, aunque de una manera más costumbrista.

Más adelante, en el mismo texto, Miquis nos ofrece una crítica teatral de uno de los espectáculos ofrecidos en la sala, en concreto la opereta *Carne de tablado*. Nos interesa recuperar aquí su valoración por las nuevas ideas que aporta al discurso, ya de por sí bastante complejo, sobre el cine de los primeros tiempos en Madrid:

“La escena en este cuadro representa una calle donde se ve la fachada del café. En aquella calle hay un hombre tétrico y sombrío y embozado en una capa para que el cuadro sea más terrible. Por lo que aquel hombre habla con el sereno y con el mozo que sirve «para fuera», nos enteramos de que está enamorado de una cantao-ra, y comprendemos que la tragedia se aproxima. Sale, en efecto, la dama, llamada por el galán; hablan, cantan su inevitable dúo y vemos la lucha de dos pasiones: la mujer vacila entre irse con aquel hombre y cambiar de vida ó perdurar en la que vive y en el café. Por fin se decide y va á marcharse sin despedirse siquiera del encargado del mostrador; pero en aquel instante suena una copla y la mujer, ya se dijo hace años que la donna e movile, cambia de opinión. Pero no penetra en el

café: una puñalada de su amador «la deja en el sitio» materialmente, y termina el melodrama entre gritos, imprecaciones y silbidos del sereno [...]”.

En este pasaje, Miquis no realiza un resumen exacto de la trama, una estrategia discursiva propia de la crítica teatral, que utilizaba los argumentos como criterio principal para desarrollar toda su valoración sobre una obra. En este caso, su intento de resumir la obra le lleva a describir lo que ha visto. No es una crítica teatral que interprete las ideas o los argumentos de la pieza teatral. Es una crítica más centrada en la visión de una imagen, de un cuadro, que muestra acción y movimiento, sobre todo cuando describe el acto violento de la puñalada. Para Miquis, la adaptación de las obras de teatro por horas a la crítica teatral tradicional parece resultarle dificultosa, y opta por la descripción de lo que ve, en un acto más visual que literario. Las implicaciones de estas ideas son muy complejas para el espacio de este artículo, pero ahora nos interesa como un elemento más del discurso de los primeros periodistas cinematográficos, los cuales trasladan su aprendizaje sobre la crítica teatral a los nuevos espectáculos del teatro por horas.

El gusto del público por la lectura del resumen del argumento de las obras teatrales animó a la publicidad cinematográfica a utilizarlos como reclamo. Para esta época, los resúmenes de las películas solían incluir la descripción de los personajes y la acción de la película cuadro por cuadro. Madrid (1996) ubica esta práctica publicitaria de incluir el resumen del argumento en la década de los años diez, aunque existen ejemplos anteriores en Madrid (Rivas, 2014). En todo caso, entre 1907 y 1913, los argumentos de las películas son importantes como un elemento periodístico que sirve para escribir sobre el cine y caracterizarlo en torno a su tema, historia y acción. Estos elementos parecen provenir de la cultura de los espectáculos teatrales, y en concreto de la asociada con los teatros por horas de Madrid.

Aproximadamente un año después, Miquis vuelve a escribir sobre las salas donde se proyectan películas de cinematógrafo, ofreciendo, de nuevo, una distinción cultural entre los públicos, como Camba y Andrenio:

“Las empresas españolas, y las madrileñas especialmente, son víctimas del lamentable error de creer que no existe más que un público, y sólo a él buscan y se dirigen; de ahí que se hagan constantemente una competencia ruinosa por buscar á tres ó cuatro centenares de personas que hastiadas ya, con el paladar estragado, no encuentran manjar de su gusto, y mientras desatiendan á muchos miles de espectadores infinitamente más fáciles de complacer porque conservan virgen la sensibilidad artística” (Miquis, 09-01-1908).

En este pasaje no se identifica de forma clara ningún público, aunque se alude a personas con un paladar que necesita de manjares, es decir, un público más exquisito que busca cierta calidad en los programas del teatro por horas. Precisamente, estas son las personas que están abandonando el cine hacia 1908. Es cierto que, intuimos, el abandono no se debe sólo a las películas de cinematógrafo, aunque debemos incorporarlas en los carteles. Sospechamos, porque ya nos ha dado una pista Andrenio, que el rechazo que los *cines* puedan suscitar entre este público más elitista se debe a la excesiva oferta de género chico y variedades. No obstante, Miquis defiende en este texto al público menos exigente, un público que podríamos asociar, por su “virginal” sensibilidad artística, con el público atento y candoroso de Andrenio, o el

alegre y bullicioso de Camba, es decir, un público popular. Parece que éste público, al menos según Miquis, sigue siendo fiel a los *cines*. Aun así, Miquis posee un discurso a medio camino entre la exaltación costumbrista de Camba y la crítica teatral de Andrenio, ofreciendo un panorama más negativo del teatro por horas y de las salas donde se proyectaban películas de cinematógrafo.

5. Carlos Luis de Cuenca y José María Jurado: el discurso educativo y artístico

5.1 Carlos Luis de Cuenca y la censura periodística

Otros periodistas de espectáculos, que escriben también crítica teatral y crónicas costumbristas, no están tan preocupados por publicitar el cinematógrafo y ofrecen una valoración negativa del contenido de las películas. Carlos Luis de Cuenca, periodista asiduo de la prensa y revistas de Madrid en estos años, publicó un único y extenso artículo sobre el cine en 1908 en la revista *La Ilustración Española y Americana*, titulado “La moral pelicular”, en el que exponía su impresión sobre el nuevo espectáculo:

“Mi reserva, y para decirlo más categóricamente, mi protesta contra los cines, se contrae á las películas de malísimo gusto con que han dado en querer recrearnos, presentando ante nuestros ojos escenas espeluznantes y habilidades de ladrones peritísimos en el arte de apoderarse de lo ajeno, y en el de burlarse de la autoridad que los persigue” (:159).

A Cuenca parecen no gustarle aquellas películas más populares que muestran descaradamente la delincuencia. Por ello manifiesta su deseo de que se elimine la delincuencia de sus imágenes, porque sólo enseñan malos hábitos a la infancia y a la juventud:

“Pero á todas luces también, y hasta á todas las penumbras, que es como en los cines se contemplan, las inmoralidades de asesinos, falsificadores y ladrones, que con capa de ingenio, valor y hasta gracejo sugestivo, se ofrecen á la infancia y á la juventud indocta, sobre ser repugnantes también, llevan á una corrupción en que existe mayor perjuicio de tercero” (:159).

El cinematógrafo debe potenciar el deseo por las películas con contenido moralizador y no exhibir las películas inmorales, porque la infancia y la juventud son indoctas, y pertenecen a un público inexperto que hay que educar en valores más elevados:

“La representación animada de los grandes sucesos que pasan por esos mundos, deleíta la curiosidad de cuantos no hemos podido ir á presenciarlos; y hasta quedan como documentos fehacientes de gran utilidad para la Historia: la contemplación de países y costumbres que hemos oído hablar y no hemos podido ver, sobre satisfacer agradablemente la curiosidad, instruye notoriamente. El cinematógrafo puede ser, y es cuando no abusa de su misión, un elemento valiosísimo de cultura,

y debe tener las simpatías de todos cuantos por la cultura popular se interesa; pero por lo mismo es doblemente lamentable que se le saque de quicio y se le convierta en elemento disolvente y malsano” (:159-160).

El discurso de Cuenca adquiere un tono paternalista, el cual pretende utilizar el cine como herramienta de educación en ideas y costumbres cercanas a la élite intelectual, mientras que rechaza toda película que no cumple con esta misión civilizadora:

“A veces no se limita á recrear á los indoctos con las picardías de los ladrones y asesinos, gimnastas incommensurables, que en la ligereza para trepar, en la fuerza para dar saltos inverosímiles y en la velocidad y resistencia en la carrera, son maravillosamente superiores á todos los gendarmes habidos y por haber, sino que se apela á un sentimentalismo perverso para hacer interesante y hasta tierno el delito [...]. Nos pasamos la vida tachando de sensiblería cursi los recursos sentimentales de los melodramas, y damos libre pasaporte á esta otra sensiblería perversa” (:160).

Por lo tanto, el público indocto o inexperto, se queda fascinado por la sensiblería de los melodramas y la picardía y la acción de ciertas películas, algo que no puede aceptar Cuenca, un intelectual que pretende que el cine sea un instrumento de educación en los valores de la élite.

El discurso de Cuenca no es ajeno a la influencia de la mentalidad tradicional en su lucha contra la modernidad que conlleva el cine. Durante los primeros quince años del siglo XX, el cinematógrafo fue objeto en España de una campaña de hostigamiento por parte de los sectores acomodados de la sociedad. En Barcelona, Minguet (1998) identifica este dogmatismo cultural con el catolicismo del *Noucentisme*, movimiento cultural que defendía el tradicionalismo frente a la irrupción de la modernidad industrial. Algunos de sus portavoces eran fieles devotos que asociaban tradicionalismo y elitismo con catolicismo. Iniciaron una campaña para desprestigiar al cine por sus contenidos inmorales, impropios de una cultura católica, distinguida y conservadora. En concreto, se pretendía proteger a la infancia de las imágenes perversas del cinematógrafo. Esta presión cultural consiguió que entre 1906 y 1912 se crearan organismos censores (Juntas de Protección de la Infancia y Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad) cuyos miembros fueron representantes de instituciones públicas, de instituciones privadas de carácter benéfico y de instituciones privadas eclesiásticas (Vallés, 1990).

En relación con este discurso educativo y censor, Cuenca también incluye en su artículo algunos pasajes sobre las relaciones entre la fotografía y el cinematógrafo:

“[...] ¿Qué si soy enemigo del cinematógrafo? ¿Qué he de serlo! Muy al contrario: soy amigo, y amigo íntimo. Eso de añadir á la relativa exactitud de la fotografía la vida, relativa también, del movimiento, me parece admirable, y me deleita inclusive, y voy tan allá en esto, que desearía que todas las personas de mi predilección se retratasen cinematográficamente, y poseer yo un aparato de esos en mi casa para verlas en movimiento cuando se me antojara. Yo no sé si al lector lo que á mi me ocurre con los retratos. ¡Su contemplación prolongada acaba por atacarme á los nervios! Aquella inmovilidad, no sólo de la postura, sino de la fisonomía, llega á producir una impresión penosa [...]” (:159).

Existe una fascinación por el movimiento y sus apreciaciones son las de un espectador impresionado con la mecánica del aparato, capaz de retratar a las personas pero con movimiento, algo más entretenido que fotografiarlas sin él. Es en esta comparación entre la fotografía fija y la del movimiento donde Cuenca introducirá en su artículo apreciaciones que van más allá de la atracción por la mecánica del aparato cinematográfico:

“[...] Y todavía en los retratos pintados por un buen artista el arte ha puesto algo ó mucho del espíritu del modelo, que anime su fisonomía con aquella expresión más personal y característica del interesado; pero en el mecanismo del retrato fotográfico la máquina no piensa ni escoge, sino que reproduce y conserva inalterable la expresión de un instante, que á veces no ha tenido ni vuelve á tener el individuo en todos los días de su vida. A mayor abundamiento, los profesionales se preocupan, y preocupan al que se retrata, de afectar la naturalidad y la alegría, de donde resultan una alegría y una naturalidad afectadas [...]” (:159).

El problema de la fotografía es su afectación y antinaturalismo cuando retrata. Los pintores sí consiguen dotar a sus retratos de una belleza natural gracias a la expresividad. Por el contrario, la fotografía es mecánica y sólo capta un instante. Cuenca se refiere en este pasaje al retrato fotográfico que se practicaba a principios del siglo XX en Madrid y España, acusado en su momento de demasiado formalista y afectado. Son retratos acordes con la mentalidad de las clases medias y los sectores acomodados, proclives en este momento al tradicionalismo en vestidos y fondos de las fotografías. Se interesan por el rostro y pierde importancia el retrato de “cuerpo entero”. La afectación a la que se refiere Cuenca se debe, sobre todo, a la introducción de retoques que suavizan los defectos de las personas retratadas y buscan una perfección de la belleza, o una belleza donde no existe, lo que resta importancia al naturalismo y está más en consonancia con el ideal aristocrático de una belleza impuesta por el prestigio y el poder social (López Mondéjar, 1999). Ante esta afectación y falta de vivacidad del retrato fotográfico, Cuenca antepone la imagen del cine:

“[...] Y recuerdo que hasta cuando se trata del retrato de una real hembra, que ha sido guapísima en la imagen, exclama todo el mundo al contemplarla: -¡Si pestañeara! ¡Naturalmente! ¡Cómo que no hay nada más cargante que una fisonomía que no pestañea! Esto sucedería en el retrato cinematográfico: pestañearía, sonreiría de verdad, nos miraría, movería los labios, y todos diríamos con propiedad: -¡Está hablando! Pues calculen ustedes, si esto me pasa con los retratos, cuanto mejor encontraré que los aparatos de proyección nos presenten vivitas y coleando las escenas movidas de la realidad [...]” (:159).

En este texto, Cuenca plantea una comparación entre la fotografía, que no alcanza a la pintura, y el cinematógrafo, que le impresiona porque es capaz de captar el movimiento y puede convertir un retrato en algo bello por el simple hecho de transmitir la veracidad del movimiento en los gestos de la persona. Para nosotros resulta significativo que en este reportaje Cuenca hable del cine comparándolo con la fotografía y la pintura. Por un lado, supone el reconocimiento de un cine que, de alguna manera, el considera bello, por lo que está cerca de un discurso artístico del cine, al fijarse en el contenido y compararlo con la pintura, una de las bellas artes.

Por otro lado, admite una lectura positiva del cine, alejada de su censura al inicio del artículo, en reconocimiento de que el cine debería ser sólo de un tipo, el que el asocia con la mentalidad de los sectores acomodados y de la intelectualidad. Este discurso educativo y artístico ya realiza una selección más precisa de lo que debería ser el cine, valorando y calificando las películas por su contenido y su imagen.

5.2 José María Jurado y el periodista cinematográfico

De José María Jurado apenas conocemos lo que se dice de él en la introducción de uno de sus dos artículos para *Artístico-Cinematográfico*: “[...] un escritor tan autorizado en materia cinematográfica como D. José María Jurado [...]” (Jurado, 15-10-1907). De hecho, la única información que hemos encontrado, hasta el día de hoy, sobre Jurado la aporta este artículo, que fue publicado a partir de un texto original que el autor escribió en el diario gaditano *La Revista Portuense* del Puerto de Santa María. Aun así, nos atrevemos a sugerir que Jurado puede ser considerado como uno de los primeros periodistas cinematográficos de Madrid, ya que sus dos artículos sólo versan sobre las películas y el cinematógrafo y, además, escribió en la primera publicación acreditada como cinematográfica, *Artístico-Cinematográfico*, que inició su tirada en 1907.

En el artículo, al que ya hemos hecho mención, Jurado también realiza un discurso educativo del cine:

“Y es que por mucho que del cinematógrafo se escriba, nunca podrá formarse idea de lo que es y, sobre todo de lo que representa para las generaciones venideras ese aparato tan notable que comenzó por un juguete y hoy se haya considerado por diferentes ciencias como uno de sus más poderosos auxiliares, y al que seguramente la historia le deberá sus mayores éxitos [...]”.

Observamos que en Jurado también aparece la constante de admitir que el cinematógrafo puede aportar mucho más que el de servir de entretenimiento. Es en su tecnología y su valor como auxiliar de la ciencia donde existen más posibilidades para el cine, aun cuando esta definición educativa del cine no represente en Jurado una toma de posición concreta con respecto a la valoración del cine. Es más bien un ideal de futuro, un vaticinio de lo que aún puede ofrecer el cine.

Nos encontramos con un complemento del discurso popular, o con un discurso en confrontación. Frente al entretenimiento que parece defender el discurso popular con su descripción del ambiente en las salas y la recepción irreflexiva del público, los discursos de Cuenca y Jurado parecen defender la vertiente educativa del cine, y no sólo su valor como mero entretenimiento. Se establece, desde 1907, una doble recepción por parte del periodismo, una doble recepción que va a dividir posteriormente a la crítica durante décadas. No obstante, si hacemos caso de los textos, los discursos no parecen elegir entre un cine u otro, quizás sólo podría inferirse esta elección en el texto de Cuenca. En los demás, estos primeros periodistas mantienen un discurso complejo, impresionista y ambiguo que, en su dificultad a la hora de establecer una valoración clara del cine, nos ofrece una densa encrucijada de ideas, sugerencias y deseos en torno al cine de sugestivo desciframiento.

En efecto, y en relación al texto de Jurado, este periodista recomienda contenidos más cercanos a las aspiraciones educativas de los sectores acomodados,

aunque, en realidad, se está reivindicando la presencia de un cine que no es el mayoritario o, al menos, no es el preferido del público. Por ejemplo, entre 1896 y 1912/13, la recepción y exhibición de noticiarios (el género informativo y educativo principal durante esta época) en Madrid, Barcelona y otras provincias españolas contiene datos confusos sobre su éxito entre el público del teatro por horas. Soto (2008), en un primer estudio de exploración sobre las relaciones entre el cine, los espectáculos y la exhibición de películas sobre la Guerra de Cuba de 1898, concluye que las vistas sobre la Guerra de Cuba y las noticias relacionadas con ella no tuvieron demasiado éxito en Madrid. Estas apreciaciones de Soto tienen relación con la ausencia que nosotros hemos encontrado en nuestros textos hacia los noticiarios, sin apenas mención de títulos o alguna referencia superflua relativa a su éxito entre el público madrileño.

Para Jurado, al igual que para Cuenca, el cinematógrafo debe introducir enseñanzas en valores culturales:

“El cinematógrafo enseña, instruye y deleita; enseña: porque sus películas dramáticas son verdaderos poemas mundiales, en donde aparecen premiada la virtud, la honradez y el trabajo, y castigados el vicio y la perversidad; instruye: porque sus cintas de viajes y escenas del natural nos permiten apreciar las bellezas y costumbres de lejanas tierras, desconocidas para nosotros; deleita: porque sus cuadros cómicos llevan a nuestro ánimo al cascabeleo de la más franca risa”.

Jurado ofrece una distinción de contenidos en las películas, cada una de las cuales posee unas funciones orientadas a educar en valores morales: las películas dramáticas enseñan una moralidad virtuosa que respeta el trabajo y condena el vicio y la perversidad; mientras que las vistas, los noticieros y los documentos, a los que Jurado se refiere con el nombre genérico de “escenas del natural”, tienen como objetivo principal instruir e informar; por último, los cuadros cómicos buscan el entretenimiento. Con esta distinción, Jurado reconoce en los contenidos de las películas cinematográficas un doble discurso sobre el cinematógrafo: entretenimiento popular y educación elitista.

En el segundo artículo que Jurado escribió para *Artístico-Cinematográfico*, observamos una mayor precisión a la hora de escribir sobre el cine:

“Una de las primeras cintas de asunto compuesto, esto es, con decorado construido ad hoc, atrezzo especial y actores admirablemente ensayados, la impresionaron los hermanos Lumière, haciendo representar en doce cuadros ante el objetivo del aparato reproductor, el sublime drama: Pasión y Muerte de Jesucristo. Por entonces se aumentaron los largos de las películas, llegando algunas hasta 30 metros, así como ya se representaban otras iluminadas por artistas de beatífica paciencia” (15-01-1908).

Esta opinión de Jurado ofrece una alusión a títulos de películas, apreciaciones más concretas sobre cambios en la producción y exhibición de películas, y la incorporación de films de metraje más largo. Además, Jurado menciona una temática nueva, la de los asuntos compuestos, es decir, películas con decorado y actores profesionales, que ofrecen al espectador una obra de ficción, distinta de las vistas o “escenas al natural” a las que estaban acostumbrados. Aunque no especifica la

fecha de la aparición de estos asuntos compuestos, parece que es muy temprana por su alusión a los hermanos Lumière. De su texto no podemos deducir el éxito entre el público de los asuntos compuestos, pero sí aparece una mención a la expansión de la producción de películas en el extranjero y la consiguiente especialización que ello produjo:

“Hay que advertir que ya no era sólo la casa Lumière la explotadora de esta industria, sino que se habían constituido otras sociedades en Francia con idéntico fin, y otras en Norte América [...]. Entre las casas francesas debemos mencionar la del célebre ilusionista Méliès con sus escenas de transformismo y magia [...]. De las primeras películas de este género que se exhibieron fue *Los castillos del diablo*, de fantasmagoría, y *Juana de Arco*, la heroína francesa, dramática; esta última cinta es de las que seguramente han dado más dinero a comerciantes y explotadores. También aparecieron películas de una nueva marca «Le Gaulais», de la casa Pathé Frères [...] presentando desde su aparición asuntos tan perfectamente obtenidos que podían considerarse como una verdadera revolución en el arte de impresionar”.

Jurado continúa con su relato de los primeros momentos de la breve historia del cine a través de los contenidos de las películas. Para él es importante constatar como las películas fueron evolucionando en su temática: de las escenas al natural a los asuntos compuestos, de estos a las fantasmagorías, hasta acabar en los dramas y la perfección artística de las películas de Pathé. Menciona títulos y a Méliès, lo que parece dar crédito a su consideración como primer periodista cinematográfico que sólo se refiere al cine, sin prestar atención a la complementariedad de espectáculos del discurso popular de Camba, Andrenio o Miquis; y sin realizar una valoración censora de los contenidos, como ocurría con Cuenca y su discurso educativo. Jurado, en cambio, nos ofrece un discurso complejo, que contiene algunas similitudes en el tono con el discurso educativo, e incluso con el discurso popular cuando reconoce el valor como entretenimiento del cine. No obstante, su discurso es más artístico, con una clasificación y categorización de películas, y una originaria selección de películas a destacar sobre el resto.

6. Conclusión

Entre 1907 y 1913, los periodistas que hemos analizado en este artículo pertenecían a la categoría de intelectuales autodidactas. Tres de ellos, Andrenio, Miquis y Carlos Luis de Cuenca, poseían titulaciones universitarias, mientras que Camba y Jurado carecían de estudios superiores. Todos ellos parecen haberse iniciado en actividades literarias antes de ejercer como periodistas, excepto Jurado, del que apenas conocemos algunos datos de su biografía profesional, por lo que no sabemos si se inició también en la literatura. No obstante, todos ellos parecen compartir un mismo aprendizaje en la crítica teatral, por la forma y el estilo de sus textos, excepto Camba, que era un periodista autodidacta “puro”, tal y como nos lo describía Mainar, que firmaba con su nombre, sin seudónimo, y que realiza una crónica costumbrista, alejada de la crítica teatral. A este respecto, podemos identificar tres grupos

dentro de estos periodistas: cronistas, críticos teatrales y literarios y periodistas cinematográficos. En la primera categoría, la del cronista, sólo podríamos incluir a Camba. En la segunda categoría, la de los críticos teatrales y literarios, cabría considerar sobre todo a Andrenio, Miquis y Cuenca, los tres, además, escritores. Por último, en la tercera categoría, la del periodista exclusivamente cinematográfico, sólo encontramos a Jurado.

De la preocupación por la temática popular de Camba, Andrenio y Miquis, surge un discurso sobre el ambiente en las salas de teatro por horas, durante la recepción del programa conjunto de género chico, variedades y cinematógrafo. En primer lugar, se identifica el programa variado de estas salas con un espacio para todos los públicos y para nada exclusivo, aunque se destaca una mayoría de representación de los sectores no acomodados o “populares”. En segundo lugar, se ofrecen algunas indicaciones, imprecisas, sobre el comportamiento del público durante la recepción. Se distingue entre un público elegante, al que se le considera más educado y experto, no sólo en cuanto a su comportamiento durante la proyección, sino también por sus supuestos conocimientos intelectuales; y un público popular e inexperto, pero que asiste a los teatros con un gran entusiasmo y atención por lo que se proyecta. En resumen, el discurso de estos primeros periodistas es costumbrista y localista, centrado en el ambiente y el público que asiste a los teatros por horas, entusiasmado por la novedad que supone el cine como un espectáculo más del nuevo ocio madrileño, sin importarles demasiado las películas que se proyectan. Podemos sugerir que es un discurso al margen de la película, irreflexivo, en el sentido de que pretende informar sobre la impresión que causa en los periodistas el entorno que rodea a las salas.

Pero este discurso comenzó a convivir con el discurso más centrado en las películas de Carlos Luis de Cuenca y José María Jurado. Ya no se trata sólo del ambiente o el público, ahora existe una valoración sobre las tramas de las películas. El periodista se centra en la pantalla y no en el comportamiento del público. Cuenca opta por censurar ciertas tramas y proponer un cine más educativo y, también, más bello, gracias a las cualidades fotográficas de la imagen en movimiento. Similar es el discurso de Jurado, que por las mismas fechas escribe sobre el cine destacando su valor como herramienta educativa. Sin embargo, el discurso censor de Cuenca en Jurado se convierte en una reivindicación del cine como una nueva forma de entretenimiento y, además, de arte. No en vano, Jurado escribe sólo de cine, sin alusión a los teatros por horas. Su discurso habla sobre películas, productoras, títulos e incluso creadores (cita a Méliès). Más adelante, encontramos este mismo discurso en Andrenio, pero ya en 1913, cuando el largometraje de producción italiana comienza a exhibirse en Madrid. De esta manera, la reflexión periodística sobre el cine parece decantarse por un cine descrito como artístico, abandonando las alusiones al ambiente en las salas.

Las implicaciones de este doble discurso irreflexivo y reflexivo para la historiografía del cine de los primeros tiempos son interesantes, pues permiten plantear una reflexión sobre las condiciones culturales que permitieron la institucionalización del cine en las primeras décadas del siglo pasado. El posterior triunfo del largometraje de ficción narrativo sobre el resto de posibles formas del cinematógrafo (las “fantasmagorías”, “vistas”, series y “cuadros cómicos” a los que alude Jurado), no sólo pudo deberse a una imposición industrial de la producción italiana y estadounidense sobre las carteleras de las salas, sino también a una recepción compleja del cine en la prensa del momento, basada en la irreflexión ante el entretenimiento de los

largometrajes, lo que permitió cierta legitimación comercial y económica del cine; y la reflexión sobre sus valores artísticos y educativos, lo que posibilitó su mayor legitimación dentro de la alta cultura.

Referencias bibliográficas

- (18-12-1929) “Gómez Baquero: «Andrenio». Una pérdida para las letras españolas”. *La Época*.
- Alonso García, L. (2008). “Desplazamientos: la reintegración de los estudios de cine primitivo en la historia de los medios”. (Ponencia). En: *Tenth Internacional DOMITOR Conference. Les cinémas périphériques dans le periode des premiers temps*.
- Andrenio, (seud. de Eduardo Gómez Baquero). (17-12-1908). “Los excines”. *Nuevo Mundo*, —(28-02-1912) “La crisis de los teatros”. *Mundo Gráfico*.
—(23-10-1913) “La literatura y el cinematógrafo”. *Nuevo Mundo*.
- Aubert, P. (1993). “Intelectuales y cambio político”. En García Delgado, J. L. (ed.) (1993). *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara*. Madrid: Siglo XXI, p. 25-100.
- Cánovas, J. (1997). “1896-1914. Primeros años del cine en Madrid”. En Madrid, J. C. de la (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Trea, p. 53-62.
- Caro Baroja, J. (1980). *Temas castizos*. Madrid: Istmo.
- Casals Carro, M^a J. (2000). “La columna periodística: de esos embusteros días del ego inmarchitable”. En: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n^o 6, p. 31-51.
- Cruz Ramos, J. L. de la (2009). “Análisis estilístico-formal de un artículo de Julio Camba”. En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, n^o 18. Recuperado de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-7-julio-camba.htm>.
- Cuenca, C. L. de (15-03-1908). “La moral pelicular”. *La Ilustración Española y Americana*, p. 158-160.
- Desvois, J.-M. (1977). *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI.
- Dugast, J. (2003). *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.
- Espín Templado, P. (1988). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). (Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Folgar de la Calle, J. M. (1987). *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Fuentes Codera, M. (2013). “Presentación”. En: *Ayer*, n^o 91, p. 13-31.
- García Galindo, J. A. (2005). “Estudios de periodismo. Los primeros tratadistas españoles”. En Desvois, J.-M. (ed.) (2005). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean François Botrel*. Bordeaux: Université d’Etudes Iberiques & Ibéroaméricaines.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Hernández Eguiluz, A. (1994-1995). “La crítica cinematográfica y la historia del cine a través de la prensa especializada”. *Artigrama*, n^o 11, p. 237-255.
- Hernández Les, J. A. (2006). “Julio Camba, individuo y creatividad”. En: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n^o 12, p. 317-329.
- Jover Zamora, J. M.; Gómez-Ferrer, G. (2001). “Cultura y civilización: la plenitud de la Edad

- de Plata”. En Jover Zamora, J. M.; Gómez-Ferrer, G.; Fusi, J. P. (2001). *España: sociedad, política y civilización. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Debate, p. 578-631.
- López Mondéjar, P. (1999). *Historia de la fotografía en España*. (1ª ed. 1997). Madrid: Lunwerg Editores.
- Madrid, J. C. de la (1996). *Cinematógrafo y “varietés” en Asturias (1896-1915)*. Oviedo: Principado de Asturias.
- Mainar, R. (2005). *El arte del periodista* (Ed. original 1906. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler). Barcelona: Destino.
- Martínez Álvarez, J. (1992). *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española.
- Martínez Martín, J. A. (2007). “La cultura en Madrid en el siglo XIX”. En: Fernández García, A. (dir.) (2007). *Historia de Madrid* (3ª ed.). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños: CSIC, p. 547-561.
- Minguet Batllori, J. M. (1998). “¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversion (sobre la recepción del cine en la España de los años diez)”. *Secuencias*, nº 8, p. 9-16.
- (2008). *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Filmoteca de Valencia.
- Miquis, A. (seud. de Anastasio Anselmo González) (20-06-1907). “El fin de los “cines”. Homeopatía escénica”. *Nuevo Mundo*.
- (09-01-1908). “El teatro popular”. *Nuevo Mundo*.
- Moral Ruiz, C. del (2004). *El género chico. Ocio y teatro en Madrid, (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Perucha, J. (2004). “Narración de un aciago destino (1896-1930). En: Gubern, R.; Montrede, J. E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E.; Torreiro, C. (2004). *Historia del cine español*. (1ª Ed. 1994). Madrid: Cátedra, p. 19-88.
- Rivas Morente, V. (2014) *La construcción cultural del cine: anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913*. (Tesis doctoral). Recuperado de https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/12466/tesis_construccion_cultural_cine.pdf?sequence=1.
- Seoane, M. C.; Saíz, Mª D. (1998). *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. (1ª ed. 1996). Madrid: Alianza Editorial.
- Serrano, A.G (1925). *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción-cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. Barcelona: Alfredo Serrano.
- Serrano, C: (1991). “Los «intelectuales» en 1900: ¿ensayo general?”. En: Salaün, S.; Serrano, C: (ed.) (1991). *1900 en España*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 85-107.
- Simancas, V.; Elizalde, J. (1969). *El mito del gran Madrid*. Madrid: Guadiana.
- Soto Vázquez, B. (2008). “De la periferia de ultramar al centro de la metrópolis. El cinematógrafo y la guerra de Cuba vistos desde España” (Ponencia). *10º congreso internacional Domitor. 17-21 junio 2008. Girona/Perpignan*.
- Tubau, I. (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Universitat.
- Tuñón de Lara, M: (1984). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. (1ª ed. 1970). Madrid: Tecnos.
- Unamuno, M. de (13-07-1905). “¿Quiénes son los intelectuales?”. *Nuevo Mundo*.
- Unamuno, M. de (1895a, febrero). “En torno al casticismo. La tradición eterna”. *La España Moderna*, p. 17-40.
- (1895b, marzo). “En torno al casticismo. El espíritu castellano”. *La España Moderna*, p. 27-58.

- (1895c, mayo). “En torno al casticismo. De mística y humanismo”. *La España Moderna*, p. 30-52.
- Utrera, R. (1985). *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- Villacorta Baños, F. (1985). *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*. Madrid: CSIC.