



La Gran Guerra
en el cine
catalán

SETH FEIN
JULIA TUÑÓN



Centre for Cinematic Research **FILM-HISTORIA** - P. O. Box 12109 - 08080 BARCELONA (Spain)

Editor
J. M. CAPARRÓS-LERA

Associate Editors
Rafael de ESPAÑA
Sergio ALEGRE
John MRAZ

Membership Secretary
Romualdo MASSANAS

Contributing Editor: Director of the Dept. Contemporary History (University of Barcelona)

Editorial Staff

Fernando ALONSO, Carles BARRACHINA, Oriol BASSA, Marc BEDIA, Pablo BONELL, Eduard R. BOSCH, Montserrat CLAVERAS, Miguel Angel COTILLAS, Magí CRUSELLS, Frederic CHORDÁ, Llorenç ESTEVE, Josep ESTIVILL, César FERNÁNDEZ, Maria Lluïsa GARCIA, Gloria GONZÁLEZ-HUIX, Ricardo GUTIÉRREZ, Eduard HUELIN, Joan Carles LUQUE, Dolors MANZANO, Marc MARCH, Jerónimo J. MARTÍN, J. de M. MONCHO AGUIRRE, Carl J. MORA, Pedro NOGALES, Tamel de PABLOS, Alejandro PACHÓN, Xavier RIPOLL, F. X. ROCA, Edmon ROCH, Moisés RODRÍGUEZ, F. SÁNCHEZ MARCOS, Jordi SEBASTIÁN, Rafael UTRERA, Francisco ZURIÁN

Assistant Editor: Antoni RIGOL

Editorial Assistant: José Angel GARRIDO

Editorial Advisory Board

Eileen BOWSER, Museum of Modern Art (New York)
Stephan DOLEZEL, Institut für den Wissenschaftlichen Film (Göttingen)
Marc FERRO, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris)
J. FLORIT, Contemporary History, University of Barcelona
Virginia HIGGINBOTHAM, University of Texas (Austin)
A. Luis HUESO, Film History, University of Santiago de Compostela
Ian C. JARVIE, York University (Ontario)
Robert W. KERN, University of New Mexico (Albuquerque)
Marsha KINDER, USC School of Cinema-Television (Los Angeles)
Pere MOLAS, Modern History, University of Barcelona
Frans NIEUWENHOF, Amsterdam School of Arts
Stanislav OZIMEK, Polish School of Arts (Warsaw)
Nicholas PRONAY, Institute of Communication Studies, University of Leeds
Kenneth R. M. SHORT, School of Communications, University of Houston
Paul SMITH, University of Southampton
Pierre SORLIN, University of La Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Fu YUCHEN, Film Art Research Centre of China (Beijing)

Los artículos y reseñas, redactados en español y catalán, pueden enviarse a **FILM-HISTORIA**, P.O. Box 12109 - 08080 Barcelona (Spain). English-language articles and review essays send to: Dr. John MRAZ, Madroño 23, Xotepingo, Coyoacán - Mexico 21, DF 04610.

This journal is published three times a year, in February, June and October, by the Centre for Cinematic Research. The opinions stated herein are those of the individual authors and not necessarily those of the editors, the editorial advisors of **Film-Historia**. Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in **Historical Abstracts**, **America: History and Life**, **Film Literature Index**, and **International Index to Film/Television Periodicals (FIAF)**.

Revista publicada con la colaboración del Departamento de Historia de Contemporánea de la Universidad de Barcelona, del Ministerio de Educación y Ciencia (DGICYT) y Ed. PPU.
© 1994 by **FILM-HISTORIA**. Reg. Nac. Asoc. No. 49248 & Generalitat Catalunya No. 6188.

EL CINE CATALAN DURANTE LA I GUERRA MUNDIAL

J. M. CAPARROS-LERA - Carles BARRACHINA

Durante el período 1914-1918, España -país no beligerante en la Primera Guerra Mundial- destacó por mantener una producción cinematográfica estable, acogiendo a diversos realizadores europeos que huían del conflicto bélico. La intervención española en la llamada Gran Guerra se redujo, pues, al comercio exterior y al envío de una Compañía de Voluntarios Catalanes a la contienda; aparte de la polémica desatada entre anglófilos y germanófilos. Podemos ver, en este sentido, la secuencia inicial de la superproducción de Antoni Ribas **Victòria!**, realizada en 1983, donde se aprecia que la postura de España no fue fácil: ¿Era la neutralidad consecuencia de las dos Españas? ¿Fue la neutralidad una manera de retrasar la Guerra Civil, y una forma rápida de enriquecimiento para algunos?

ANTECEDENTES

El primer film propiamente del cine español fue el reportaje **Salida de la Misa de Doce del Pilar de Zaragoza**, realizado en octubre de 1896 por el aragonés Eduardo Jimeno, el cual iniciaría una generación de cineastas-empresarios¹. A los Jimeno, padre e hijo, les seguiría un catalán coetáneo, Fructuós Gelabert, considerado por los historiadores como el verdadero fundador de la cinematografía española y catalana². Gelabert parangonó los documentales primigenios de los hermanos Lumière con los titulados **Salida de la Iglesia Parroquial de Santa María de Sants** y **Salida de los trabajadores de «La España Industrial»** (ambos de 1897), este último más ensamblado con la tradición industrial catalana. Aun así, Fructuós Gelabert pasaría mejor a la historia de aquel año al realizar la ópera prima argumental del cine en España, **Riña en un café**, que se estrenaría en Barcelona durante el mes de agosto de 1897. Al año siguiente, dirige otro film importante, **Dorotea**, y el reportaje titulado **Visita de Doña María Cristina y Don Alfonso XIII a Barcelona**, que sería la primera película española vendida al extranjero³. Hasta que en 1905, sin abandonar su labor como documentalista, realiza **Los guapos de la Vaquería del Parque**, en el parque de la Ciudadela de Barcelona, con el que alcanzó un gran éxito de público y se mantuvo un mes en cartel.

Otro pionero del cine español, el internacional Segundo de Chomón, ya estaba instalado en la Barcelona de principios de siglo. Antes de emigrar a Francia e Italia y transformarse en uno de los *cameramen* más famosos del arte cinematográfico mundial, había realizado en Cataluña **Montserrat** y **Choque de trenes** (ambas de 1902), junto a los films **Pulgarcito** (1903) y **Gulliver en el país de los gigantes** (1904), entre otros⁴. Como técnico, el aragonés Chomón fue por aquellos años el inventor de numerosos «trucos», paralelos a los del maestro francés Georges Méliès, que resultarían claves para el progreso del lenguaje fílmico posterior (a Segundo de Chomón se le atribuye la primera utilización del «carro» o *travelling* y el invento de la truca⁵). Además, en su temprana etapa creadora en Cataluña, cultivó un cine fantástico que contrastaba con el realismo popular de Gelabert. Así, en 1905, aparte del documental científico **Eclipse de sol** -filmado en el Observatorio Meteorológico de Tortosa-, realiza sus films más significativos como creador: **L'hereu de Can Pruna** y **El hotel eléctrico**⁶. Por tanto, en ese período, el cine catalán

ya tenía consolidadas dos escuelas artísticas: la realista, encabezada por Fructuós Gelabert; y la fantástica, originada por Segundo de Chomón. En esto también Cataluña superaba a otros países vecinos.

Asimismo, en esa época primitiva surgen los primeros cines, salas de espectáculos cinematográficos que heredaron la tradición iniciada por los fotógrafos «Napoleón» y toda una generación de comerciantes; como los hermanos Belio⁷, el «Diorama» de la Plaza Buensuceso -que todavía se conserva-, o el «Cinematógrafo Lumière» del Paralelo y otros cines itinerantes. Locales comerciales que tendrían entre sus precursores al pionero Baltasar Abadal, quien introdujo el cine en muchas ciudades y pueblos catalanes y fue representante de las firmas «Pathé» y «Star Films», de París. Desaparecen, por tanto, las primitivas «barracas de feria» en que nació el Cinematógrafo y éstas son sustituidas por salas especializadas que, no obstante, estaban «ayudadas» por el *music-hall* entonces en boga.

De ahí que una especialista del primitivo cine catalán, Palmira González, escribiera: «Durante los diez primeros años (*del siglo XX*), el cinematógrafo se difundió por toda la Ciudad Condal. Se difundió por las Ramblas arriba y por el Paralelo, hasta Sants; sobrepasó la Gran Vía, se ramificó por el Ensanche, subió hasta Gracia y Sarriá y, por el puerto, llegó a la Barceloneta y Pueblo Nuevo. Las salas de cine comenzaron en este período a superar el número de teatros y estaban más repartidas por toda la geografía urbana. En 1905, el arraigo del cinematógrafo en la vida ciudadana resultaba un hecho indiscutible»⁸.

Por esas mismas fechas, Albert Marro (9) funda -con Lluís Macaya- la firma barcelonesa «Hispano Films» que, desde 1906, emprende una serie de producciones de carácter literario e histórico, junto a cortometrajes cómicos y reportajes de actualidad. El propio Marro dirigió con el referido Segundo de Chomón **Justicia del rey Felipe II** (1910), co-realizando con el también pionero Ricard de Baños¹⁰ otros films memorables: la primera versión fílmica de **Don Juan Tenorio** (1908), que constaba de siete cuadros distribuidos en 350 metros, **Don Joan de Serrallonga** (1910) y **Don Pedro el Cruel** (1912). La tarea de Albert Marro la resume así el también especialista Miquel Porter-Moix: «Sus realizaciones se distinguen siempre por el deseo de hacer un cine eminentemente popular; para ello, recurría a modelos poco cultistas, alejados del filme de arte, prefiriendo los dramas de costumbres a la italiana y, especialmente, los seriales de aventuras»¹¹.

Con todo, en esta época el infatigable Fructuós Gelabert seguía en la brecha, pues con su propia productora y la empresa «Films Barcelona» mostraba la idiosincrasia catalana. Así, su valiosa actividad se concretó en dos famosas obras de Angel Guimerà: **Terra Baixa** (1907) y **Maria Rosa** (1908), films que presentaron elementos populares muy significativos; y en el drama pasional **Amor que mata** (también de 1908), espléndido reflejo documental de la Barcelona de la época. Pese a ello, un sólo testimonio político se llevaría directamente a la pantalla durante esos años primigenios del Cinematógrafo: Josep Gaspar, otro pionero catalán, recogió con su cámara los hechos sangrientos de la Semana Trágica. Su reportaje, titulado **Los sucesos de Barcelona** (1909), produjo en su día una gran conmoción popular.

Con lo que Barcelona, en vísperas de la Gran Guerra, se había erigido en la capital del cine español, consolidándose Cataluña como el centro industrial más importante de la todavía naciente cinematografía del país. Además, Barcelona era una de las ciudades del mundo con más salas, al nivel de Berlín y sólo detrás de Nueva York y París¹². Locales que frecuentaban un público cada vez más variado, como demuestran los anuncios de la prensa diaria (leída por gente «ilustrada» a la que se prestaba especial atención). Y a la vez, se exhibían películas de guerra para complementar la información aparecida en los periódicos.

PERIODO BELICO

La Primera Guerra Mundial apenas alteró la producción cinematográfica en España. De ahí que en esa época bélica -en la que el país fue neutral- apareciera otra firma catalana sólida, la «Barcinógrafo», encabezada por el dramaturgo Adrià Gual¹³. Corría el año 1914 y su capital inicial era de 250.000 pesetas, sorprendente para aquellos años. La casa estaba apoyada por miembros de la Lliga Regionalista, y de su numerosa producción destacan tres películas del mismo año 14: *La Gitanilla*, de Cervantes, *El Alcalde de Zalamea*, según la obra de Calderón, y *Misteri de Dolor*, adaptación de una pieza teatral del propio Gual. Este dramaturgo-cineasta sería sustituido al frente de la «Barcinógrafo» por Magí Murià, uno de los autores más prolíficos del período, que realizó cintas tan significativas como *El nocturno de Chopin* (1915, codir. Gelabert), *La reina joven*, *Alma torturada* y *El beso de la muerte* (todas de 1916), aparte del famoso serial *Vindicator* (1918). Por otro lado, Francisco Elías -después pionero del «sonoro» español y cofundador de los Estudios Orphea de Barcelona- debutaría con el cortometraje cómico rodado en exteriores de la Ciudad Condal *Tauromanías o Los oficios de Rafael Arcos* (1914), estrenado en 1916. Es obvio, pues, que las películas de esa época reflejaban la vida cotidiana de Cataluña y, al mismo tiempo, se retrataron diversos exteriores de la Barcelona de aquellos años.

Hasta el término de esta segunda década del siglo se produjeron en el país centenares de films, casi sin orden ni concierto: películas dramáticas al estilo italiano -desde el género histórico al de costumbres, con las populares *divas*-, cintas influidas por la escuela francesa -concretamente, por la Film d'Art- y seriales de episodios. En este sentido, cabe consignar la ambiciosa superproducción del realizador galo Gérard Bourgeois *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916-17), obra de cinco jornadas y con un coste aproximado de un millón de pesetas, en la que colaboraron artistas y técnicos catalanes: desde Ramon de Baños¹⁴ y Josep Maria Maristany¹⁵ en la fotografía, hasta Salvador Alarma en los decorados, pasando por el asesoramiento de Adrià Gual, entre otros. La película presentaba una mezcla de hechos históricos y legendarios, según un criterio popular, y contenía los capítulos «La inspiración de una Reina», «Hacia lo desconocido», «La obra brilla inmortal», «El apogeo de la gloria» y «La triste recompensa». El rodaje se hizo en Barcelona, Granada y en el puerto de Palos.

Pero el film más popular de este período bélico europeo sería otra producción realizada en Cataluña, precisamente por la «Hispano Films»: *Barcelona y sus misterios* (1916), de Albert Marro y con la colaboración de Jordi Robert (con quien Marro ya había dado a luz anteriormente la llamada «Serie Oro del Arte Trágico», 1914-1915). Este film, en ocho jornadas, les proporcionó un triunfo extraordinario. Pero, en realidad, era un trasunto hispano de *El Conde de Montecristo* o de *Los misterios de París*, según el folletín de Antonio Altadill. Realizaron una segunda parte, *El testamento de Diego Rocafort* (en seis episodios), con menos fortuna. De aquel film escribió el crítico e historiador coetáneo Juan Antonio Cabero: «El éxito, para aquel tiempo, fue extraordinario, tanto que algunos periódicos pedían que se calificara la cinta de 'interés nacional'»¹⁶.

Se dio entonces, la crisis de 1917: el catalanismo, el Ejército y los partidos republicanos proletarios se unieron en una tentativa reformista. Y se formaron las Juntas militares, a modo de pronunciamiento pacífico contra los generales y los políticos como protesta de su propia situación social. Luego, en agosto del mismo año 17, se dio en España la huelga general revolucionaria -que precedió a la Revolución rusa-, como también puede verse en imágenes por el noticiario titulado *Huelga general de agosto en Barcelona*.

Aun así, en plena I Guerra Mundial surgió en Barcelona una nueva productora importante, la «Studio Films»¹⁷, impulsada por Domènec Ceret y de cuya dirección se ocuparía después el cineasta catalán instalado en Valencia Joan Maria Codina¹⁸, quien octubre de 1918 estrenaría dos películas célebres: **Codicia** (de 14 episodios) y **Mefisto** (en 12 jornadas). El citado historiador Miquel Porter afirmará al respecto: «Representaban los aciertos comerciales más importantes y las obras más conseguidas del género en el cine catalán. Dosificados los elementos de presentación, las inverosimilitudes cedían ante la buenísima interpretación y el ritmo estudiado. El público reaccionó en favor de la 'Studio', y durante mucho tiempo le otorgó el mismo crédito que tenían las firmas extranjeras»¹⁹. Posteriormente, el innovador Codina dirigió otros seriales -los largometrajes **El protegido de Satán** (1918) y **La dama duende** (1919)-, que confirmaron no sólo la buena marcha de esta productora, sino la calidad artística en torno a una expresión cinematográfica que estaba ya lejos del teatro filmado. Por esas fechas, Josep de Togores también realizaría con una estructura verdaderamente fílmica su ambiciosa producción **El golfo** (1918, codir. Fernando Dessy).

Sin embargo, como el mundo estaba en guerra -y tras sintetizar la producción más significativa del período-, cabría preguntarse: ¿cómo se vivieron en una nación neutral como Cataluña todos esos acontecimientos bélicos? En primer lugar, con mucha preocupación. Una mirada atenta a la prensa de la época clarifica la gran expectación que la Gran Guerra despertó en Cataluña.

Y como no podría ser menos, en la cinematografía también se reflejó esta preocupación²⁰. En Cataluña se quería saber cuanta más información de la contienda europea pudiera ser posible. Por tanto, el cine se reveló como un instrumento eficaz para abundar en ese conocimiento. Algunos historiadores insisten en que solamente un público sencillo asistía a las sesiones: «El cinematógrafo no lograba introducirse entre los públicos selectos; seguía siendo un mero entretenimiento de las clases populares, que con ingenuidad suma lloraban ante una escena dramática o apostrofaban al maldito en momentos críticos en que trataba de cometer una felonía»²¹. Por su parte, el referido Porter-Moix comenta así el contexto del período: «El índice de analfabetismo entre las clases populares todavía era altísimo y para éstas, pues, la existencia de una diversión cuya comprensión era fácil había de ser naturalmente bienvenida»²². Aun así, si consultamos a otras fuentes puede encontrarse también informaciones divergentes. Por ejemplo, un periódico como **La Vanguardia**, claro reflejo del mundo social barcelonés, publicaba una página diaria de publicidad pagada en la cual se anunciaban los distintos cines de la ciudad con sus programas. Algunos incluso con el siguiente reclamo: «Ideal Cine. Local cómodo y perfumado, predilecto de la alta sociedad. Temperatura agradable. Siempre el más elegante...»²³. O el siguiente anuncio: «Salón Cataluña. Completan tan selecto y ameno programa: Actualidades Gaumont; Biella; Eiko Actualidades de Berlín, con nueva e interesante información de la guerra»²⁴.

Mientras Europa estaba en guerra, en el mundo cultural catalán se desataba sin duda otra batalla en torno al cinema. Reproduciremos parte de un artículo del director de la revista barcelonesa **La Vida Gráfica** como muestra: «Yo no quisiera ponerme serio, porque este asunto es más para tratarlo con la sonrisa en los labios que con el entrecejo fruncido; pero es verdaderamente deplorable la conducta de esos conductores de muchedumbres que desde la tribuna de algún periódico atacan cosas que desconocen y que se vanaglorian de no conocer. (...) Políticamente, el Cinematógrafo, con sus películas de guerra, la recluta y otras de carácter patriótico o financiero, contribuye y ha contribuido como elemento valiosísimo al sostenimiento de los ideales de los pueblos en guerra. Científicamente, es hoy el cinematógrafo un auxiliar

poderoso de la medicina; como auxiliar de la enseñanza, sin que yo crea, como algunos, que llegará a revolucionar la pedagogía, es innegable que la historia natural, principalmente la entomología y la botánica, tienen en el cinematógrafo el más verídico, el más inteligente elemento de exposición. Pero viniendo a lo más visible, al artístico... ¿se conoce un instrumento de propagación de la cultura que reúna mejores condiciones que el cinematógrafo?»²⁵.

Acaso fue la prensa especializada el principal instrumento utilizado durante estos años para la consolidación social del cinematógrafo en Cataluña, como recuerda Eduard Bufort: «La prensa cinematográfica nace como una respuesta a esta situación. Defendiendo su característica de arte delante de unos y resaltando sus valores morales ante otros, ayudará a la consolidación del cine como espectáculo por excelencia del siglo XX»²⁶. Lo que parece claro es que el tono y los argumentos esgrimidos por Julio L. de Castilla ya hacia el final de la guerra son difícilmente rebatibles.

A continuación, hemos seleccionado una serie de textos coetáneos, procedentes de las más serias revistas de la época -*Arte y Cinematografía* y *La Vida Gráfica*-, los cuales dan fe de la conciencia que, ya en estos años de guerra, algunos intelectuales intentaban transmitir a las élites dirigentes españolas; y que asimismo contradicen o matizan simplificaciones vertidas en buenas obras de divulgación, pero que no acaban de vestir ni fundamentar con rigor científico sus argumentos:

«Es muy interesante -escribe Luis Capdevila- el poder conservar para los hechos futuros, no solamente la copia fotográfica de los hechos o de los objetos, sino de reconstruir, ya que hay medios para ello... Darse cuenta de la utilidad considerable que se presentará una colección cinematográfica como complemento de un museo de fotografías documentarias... Considerar sobre el valor que tendría en nuestra época una colección de vistas cinematográficas que representase escenas de la revolución francesa y del primer imperio francés, y el que tendrán para las generaciones venideras las escenas de la actual tragedia europea»²⁷.

«Es el cinematógrafo un invento maravilloso -dice Cidacos-, que lleva de un continente a otro continente el alma de los pueblos, es el que extiende las costumbres de un país a otro, el que muestra las bellezas de los lugares que fueron favorecidos por la naturaleza; es el espectáculo culto en sí, ameno y popular; el espectáculo del pobre y del rico; el que da vida a muchos millares de personas, pues hoy viven del cine más gente que del teatro...»²⁸.

Por otra parte, M. Guzmán ofrece, con una noticia aparentemente anecdótica, un testimonio también representativo de las posibilidades que se veían en el cine: «El Ministro de Obras Públicas de EE.UU. quiso justificar públicamente su actuación, y al efecto, encargó a un operador cinematográfico la composición de un film que constituyera y reflejara gráficamente su obra. Se compuso una cinta de las obras de carreteras, ferrocarriles, canales, desmontes, edificios públicos, plazas, mercados, puertos... Se han hecho numerosas copias que las empresas han incluido en sus programas, cosechando así el Ministerio en cuestión aplausos y simpatías en todo aquel gran pueblo. Yo estimo -concluye el periodista- que el cinematógrafo cumpliría en tal sentido, una gran misión: engendraría fe en los hombres, fortalecería los espíritus con la gráfica de las obras de los gobernantes, de cuyo conocimiento el pueblo está en gran parte ayuno... El cinematógrafo es un medio de educación en general, y puede resultar bien aplicado, un elemento bienhechor en la política nacional y en la adquisición de las necesarias virtudes cívicas y ciudadanas»²⁹.

En torno a la propaganda bélica que llegaba a Cataluña a través del cine, constatamos el significativo comentario de una carta del corresponsal Charles Dubois: «En todos los países

neutrales y con mayor razón en sus aliados, nos llegan noticias de la gran propaganda que hace Alemania por medio del cinematógrafo, no sólo de sus hechos de guerra, sino también de sus métodos industriales y agrícolas. Hablando de este asunto, el ilustrado publicista Henry Constant pregunta si nosotros hemos tomado las medidas que se imponen para neutralizar esa campaña que en último término acabaría por aumentar el prestigio del imperio alemán. Nadie ignora que desde el principio de la guerra hemos creado un servicio de propaganda por medio del cinematógrafo destinada a llevar a los neutrales y aun a nuestros aliados, los gloriosos hechos de las armas francesas... Importa pues, que al lado de los films de guerra que desde luego hay razón de propagar más allá de nuestras fronteras, lancemos toda una serie de películas documentadas, o imaginativas, traduciendo nuestro 'sprit', nuestras tendencias morales, nuestras cualidades esenciales... Los films de guerra pueden inspirar alguna desconfianza y llevar al ánimo la idea de algo amañado; además cada ejército tiene las suyas y resulta que en los países donde se ven los films de los dos partidos, en guerra, los mismos episodios de las batallas se reproducen con etiquetas distintas y en cuadros que sólo acusan una leve diversidad»³⁰.

Por otro lado, España no quería estar ajena a este valor propagandístico del cinema y su influencia en otros países, como puede constatarse con un párrafo del artículo titulado «La película como elemento de propaganda política y social», que tampoco tiene desperdicio: «La vida española, el espíritu de la raza, sus virtudes, todo eso que los extranjeros afectan desconocer, es preciso enseñarlo al mundo por medio del cinematógrafo. El gran error de la mayor parte de las manufacturas españolas es mirar demasiado hacia el extranjero. ¿Qué nos importa a nosotros cómo viven los demás? Nosotros tenemos nuestras costumbres, que no son peores que las de las otras naciones de Europa, y en cambio tenemos virtudes que la mayor parte de ellas carecen»³¹.

No obstante, ¿qué respuesta se dio en Cataluña a todas esas visiones críticas de la prensa especializada y tales «recomendaciones»?

Según el primer historiador del cine catalán, Miquel Porter-Moix, «los artistas de fama y los intelectuales de otros campos del país menospreciaron, como cosa ínfima, el mejor medio que poseían para que el pueblo aprovechara sus obras y pensamientos. La gente 'responsable', las 'fuerzas vivas', empezando por los políticos y acabando por los pedagogos, pasando por escritores plásticos y hombres de pensamiento, no atribuyeron al cine ningún otro mérito que divertir... Mientras tanto, al extranjero, artistas plásticos, arquitectos, profesionales y licenciados de todas las ramas, periodistas y filósofos descubrían la nueva fuerza y, luchando contra los inconvenientes económicos y las inercias de los sistemas establecidos pusieron las bases de unos cines nacionales»³².

Para Julio L. de Castilla, el análisis no difiere mucho del expresado por Porter-Moix: «Es menester que los señores fabricantes de películas en España se sobrepongan a ese prurito que se lo saben todo y miren más el negocio que a satisfacer pueriles vanidades. Echen una ojeada -sigue en su editorial- a la producción española (léase también catalana) de estos últimos años, ved las numerosas películas que ha producido; el dinero y el tiempo gastados; observad el resultado obtenido tanto desde el punto de vista artístico cuanto comercial, y decidme si el cuadro es para alentar a nadie. Y es lo peor que a poco que nos detengais en el estudio de las causas que han contribuido a ese deplorable estado de las cosas, vendréis en conocimiento de que se debe principalmente a la ineptitud de sus directores y a su falta de cultura literaria... Sólo con decoraciones lujosas y operadores inteligentes no se hacen buenas películas; se necesita lo otro, lo que son contadas las manufacturas españolas que lo poseen, es decir, un cerebro con la cultura necesaria para no filmar necedades»³³.

El mismo director de *La Vida Gráfica* escribirá seis meses después: «En España todos podemos señalar dos o tres manufacturas que han dispuesto de dinero en abundancia y por haber caído en manos de ineptos han ido a la ruina, con gran perjuicio para ellos y descrédito para la producción española. La gran dificultad de este negocio empieza cuando la película está terminada. La consecuencia de ignorar este hecho ha sido causa de que muchos se hayan lanzado a la fabricación de films, encontrándose después de tener las películas terminadas con que no sabían qué hacer con ellas. Darlas a conocer por medio de una propaganda bastante costosa, es lo primero que hay que hacer, y después de que las películas sean conocidas... España (*léase asimismo Cataluña*), aparte del interés que siempre ha despertado Europa, y de los tesoros inexplorados del arte que encierra, tiene el mercado hispano americano, diez o nueve repúblicas en las que se reflejan nuestro carácter, nuestras costumbres y nuestro genio»³⁴.

A principios de 1917, este especialista hacía las siguientes valoraciones y propuestas: «Hemos de hacer películas de pretensiones modestas, pero de gran interés y de positiva atracción para el público. Lo principal, lo más importante es hacer películas con argumentos realmente bien hechos. Una película es una mercancía que ha de colocarse en los cinematógrafos; si no tiene interés, si ha sido hecha con miras al capricho del fabricante o a cualquier otro estímulo es dinero perdido. El campo principal indicado para nuestra acción es América. Otro de los mercados en los que podríamos encontrar buena acogida para nuestra producción es Oriente. La situación de Barcelona facilita mucho el negocio de films con Oriente. Recientemente una casa naviera de Barcelona lleva correo directo desde este puerto a Alejandría, que es la puerta de Egipto, país que consume grandes cantidades de películas. Constantinopla y Salónica son puertos en frecuente relación con nuestros puertos de Levante, y en esos países nuestra producción tiene seguros mercados con poco esfuerzo que hagamos para conquistarlos...»³⁵.

Si valoramos que el mes de diciembre de 1916 se produjo en España 8.700 metros y que esto suponía el 6,35 % de los estrenados en Barcelona, podemos intuir que no era mucha la capacidad exportadora de las manufacturas catalanas³⁶. Con todo, podemos reseñar por lo menos tres logros, siguiendo las fuentes de la época:

1) «Hoy la industria cinematográfica, como todas las industrias, atraviesa la crisis que consigo ha traído el conflicto europeo. Nuestra capital es el centro del negocio para los mercados latinos, y de aquí se exportan todos los films para las repúblicas sudamericanas donde tanta depreciación sufre actualmente la moneda»³⁷.

2) «The London & Countries Film Boureau Limited, importante casa cinematográfica de la capital británica, ha adquirido la exclusiva de los importantes films, editados por la "Condal Film" de ésta, *Pasionaria* y *Pacto de lágrimas*»³⁸, ambas de 1915 y realizadas por el mencionado Joan Maria Codina.

3) Y la siguiente carta del corresponsal de Rusia: «Yo creo que el mercado ruso es de gran porvenir para los españoles, para sus películas, las pocas que han venido de España han sido recibidas con gran entusiasmo por nuestro público. Téngase en cuenta que si la producción española lograra conquistar este mercado, él sólo necesita más copias que España, Portugal y Francia juntas»³⁹.

La dependencia extranjera en el negocio cinematográfico catalán era clarísima. Como hemos comentado anteriormente, en diciembre de 1916 el 6,35 % de lo que se proyectaba era producción nacional. La I Guerra Mundial afectó mucho al mercado y la prueba más evidente son las diversas secciones, que en las revistas cinematográficas hacían referencia a la situación del comercio en los sucesivos momentos del conflicto bélico. Por ejemplo, ante la participación

italiana en la Gran Guerra, dirán: «No es fácil calcular la influencia que ha de tener para nuestro negocio la entrada de Italia en el conflicto europeo. Tributarios de ese hermoso país en el reclamo de las películas, educado el gusto español en el arte cinematográfico de la península hermana, a poco que dure la guerra nuestros cinematógrafos sentirán la necesidad de un material que constituya la principal atracción para nuestro público. Se impone, pues, la prudencia, y hemos de llamar la atención de los que poseen películas italianas hacia la necesidad de reservarlas prudentemente, escalonando su colocación de modo que aún cuando la guerra de Italia dure mucho tiempo, el público no carezca de ese material tan estimado»⁴⁰.

Las dos siguientes disposiciones conmocionaron el mercado catalán de una forma notable, pero en Barcelona continuaron ofreciéndose los programas con normalidad y sin que los consumidores sufrieran los inconvenientes. Las reproducimos según la misma fuente coetánea:

«La última disposición del Ministro de Hacienda italiano respecto a la exportación de películas de este país lleva fecha de 11 de junio (*estamos en 1918*) y dice lo siguiente: La exportación de películas cinematográficas impresionadas puede ser consentida directamente por la aduanas sólo cuando son destinadas a Francia, Inglaterra, América y países del lado allá del canal de Suez. Para cualquier otra destinación, comprendidos todos los países neutrales de Europa, será preciso un permiso especial de este Ministerio»⁴¹.

«Nuestros lectores pueden ver en otro lugar de este número el documento que la Oficina de Guerra de Estados Unidos hace firmar a los que exportan o explotan películas americanas en los países neutrales. La gravedad que encierra y los grandes peligros y dificultades de su aplicación no podrán ocultarse a nadie. Teniéndolo en cuenta y recordando las restricciones del gobierno italiano que publicamos en nuestro número anterior, fácilmente se echa de ver que la guerra ha llegado al fin a intervenir de una manera demasiado directa en el comercio de la cinematografía. Claro que la conducta de los países aliados contra los imperios centrales está perfectamente justificada y hemos de aplaudirla los que pensamos en los altos ideales que se debaten en esta espantosa tragedia. Pero es tan difícil evitar que sin el menor deseo de nuestra parte caigamos de algunas de las complicadas mallas de esa red que la Oficina de Guerra americana ha establecido alrededor de su material, que yo me creo *-concluirá-* en el deber de llamar la atención hacia ese documento y aconsejar a todos su estricta aplicación»⁴².

Por tanto, Barcelona dependió de la producción extranjera y de la energía y voluntad de los «negociantes». Buena prueba de ello son estos dos comentarios de un año antes, 1917:

«Pero lo que nos interesa es que se trabaje, que se haga algo, que se intensifique la obra nacional que nos redima de la dependencia extranjera y que el dinero de los cines de España deje de perderse para siempre. Yo admiro el valor *-escribirá el también especialista Ruiz Margarit-* de nuestras manufacturas y aplaudo sinceramente, noblemente sus hermosos propósitos que estimo de personas mayores, y me permito desde este minúsculo pedestal hacerles las recomendaciones siguientes: Piensen bien los asuntos, formen cuadros de compañía completos, procuren las respectivas direcciones técnicas, preparen los capitalistas los elementos necesarios para detallar las obras y estudien los artistas lo que conviene para acreditar sus nombres»⁴³.

«Han realizado *-escribe asimismo Arte y Cinematografía-* compras a precios fabulosos y hasta abusivos y han pasado por ello, los han admitido. Pero en nuestro mercado no faltará la producción. El comercio se defenderá: sus empleados seguirán en sus puestos y en los cines y por los cines seguirán viviendo millares de familias. Han puesto en juego un capital enorme para material, para transportes y para seguros marítimos y a la vista están cien cajas, con miles de kilos de material Nordisk y Svenska, con otras novedades en marcas que pronto serán dadas al público»⁴⁴.

Era obvio que la batalla cultural sobre el cinematógrafo estaba ganada cuando acababa la Primera Guerra Mundial. Poca gente podía discutir con argumentos razonados un medio que permitía, pongamos por caso, al prestigioso doctor Barraquer realizar, con el cámara Puigvert, unas películas que prestaron a la ciencia un gran servicio. Los alumnos de todos los hospitales pudieron ver en la pantalla el desarrollo de las distintas fases por las que pasan las extracciones de cataratas. Estos films no sólo fueron proyectados en España, sino que en el Congreso Mundial de Oftalmología fueron presentados en París por el científico catalán, causando la admiración de las eminencias especializadas por la perfección de la fotografía⁴⁵. Como éste hay varios ejemplos más de adecuación del cinematógrafo a la ciencia y a la pedagogía; así como también al mundo político. Reproduciremos un párrafo, aparentemente anecdótico pero significativo, sobre este último campo:

«Satisfecho el ministro de la película -escribe Juan Antonio Cabero- felicitó al gobernador y al toma vistas y pidió una copia para proyectar en Madrid, en el Ministerio de Fomento, ante el personal técnico, e incluso hasta en Palacio, marchándose complacido de la ciudad de los Sitios (*Girona*) y dispuesto a comunicar al Gobierno su entusiasmo. El gobernador llamó a Tramullas a su despacho y después de darle un abrazo, le dijo: 'Tramullas, usted acaba de hacerme ministro'»⁴⁶.

Es difícil argumentar, finalmente, que una determinada clase social estuviera en contra del cinematógrafo por sistema, máxime cuando nos encontramos con el siguiente ejemplo, procedente de una gacetilla de prensa: «La sociedad aristocrática, que ha tenido ocasión de admirar las películas de la guerra en varias residencias diplomáticas, acudió anoche a la invitación del Príncipe y la Princesa de Ratibor... Del elemento oficial estaban: el presidente del Consejo de Ministros y la marquesa de Alhucemas; el ministro de Estado, Sr. Alvarado; el de Hacienda y la señora de Alba y el presidente del Congreso, Sr. Villanueva, con su hija; entre otros políticos: el ex-presidente del Consejo Sr. Dato con su señora e hijas, el ex-ministro conde de Esteban Collantes con su hija soltera...»⁴⁷.

Por eso, quizá sea un poco arriesgado hacer afirmaciones globales -sin tener en cuenta las fuentes coetáneas- como la que sigue: «La calidad no superaba ni con mucho menos la cantidad; era más bien un afán desmedido de producir películas, que resultaban mediocres a causa del escaso material invertido; pero como en aquella época el público sencillo, que era el que asistía a los cinemas, no llevaba otra preocupación que la de distraerse unas horas, daba por bueno cuanto le presentaban, y todas las cintas eran bien recibidas, produciendo buenos rendimientos a sus editores, y aún de vez en cuando traspasaban las fronteras»⁴⁸. Acaso por esta razón sólo se vio en Barcelona, en diciembre de 1916, el 6,35 % de producción española, y quizá también por esta razón existía un rechazo de intelectuales a comprometerse.

Examinando, pues, las páginas de *Arte y Cinematografía* y *La Vida Gráfica*, hemos encontrado datos de gran interés investigativo. Por un lado, cómo el cine ya estaba teniendo en esa época una notoria aceptación social -y no sólo por las clases populares, como han venido afirmando los historiadores del film mudo-, constiyéndose poco a poco en un medio auxiliar de los diversos campos: Historia, Política, Cultura, Ciencia, Pedagogía y -en estos años- Guerra. Por tanto, algunos especialistas no veían el cine como un mero espectáculo sino que, medio siglo antes de que naciera la escuela anglosajona denominada *cinematic contextual history*, firmas españolas daban los primeros pasos -al menos, a nivel teórico y de concienciación- en este terreno.

Finalmente, para terminar la panorámica del período bélico, añadiremos lo que resume el hispanista Raymond Carr: «España, como potencia neutral, experimentó de 1915 a 1918 unos

años de beneficios astronómicos y un alza espectacular en los precios. Las fábricas catalanas suministraban a los soldados franceses, la desaparición del carbón barato galés estimuló una actividad febril en los yacimientos de carbón de Asturias. Las condiciones europeas estimularon un paso adelante, allende la economía 'colonial', en que España era proveedora de productos primarios y tierra propicia para la inversión extranjera. Gran parte de esta actividad representaba ciertamente más bien beneficios rápidos que una expansión sólida»⁴⁹. Sería, por tanto, la gran ocasión perdida.

DECADENCIA

El término de la Gran Guerra había coincidido con el inicio de la crisis de la España de la Restauración, que desembocaría en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). El 11 de junio de 1917, tras los mencionados manifiestos de las Juntas Militares de Defensa, Eduardo Dato formaría nuevo Gobierno, tomando fuerza el movimiento de la Asamblea de Parlamentarios (coalición de catalanes, republicanos y socialistas contra los partidos tradicionales), y el 10 de agosto se inicia una oleada de huelgas que conduciría, primero, al Gobierno liberal de García Prieto (que el 3 de noviembre de 1917 pone fin a la citada Asamblea parlamentaria) y, después, al Gobierno nacional de Maura (22 de marzo de 1918). Período conservador que se vio alterado por atentados y nuevas huelgas, especialmente en Cataluña (la célebre de la CNT en «La Canadiense», que desencadenó otra huelga general de solidaridad), junto a los fracasos en la campaña de Marruecos (el no menos famoso desastre de Annual, el 21 de julio de 1922), los cuales llevarían a la nueva subida de García Prieto al poder, en diciembre del mismo año 22.

El cine catalán, por tanto, consolidado en la primera mitad del siglo, también sufriría las consecuencias de la inestabilidad sociopolítica del país. Un cuadro de la producción de la presente década puede clarificar este *status quo*:

	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	TOTAL
Ficción	26	37	54	28	20	9	21	2	10	5	212
Documental	12	9	10	7	39	25	13	9	6	1	131
TOTAL	38	46	64	35	59	34	34	11	16	6	343

Fuente: P. González, *Història del cinema a Catalunya*, cit., p. 111.

La explicación de este cuadro la hace también la referida historiadora del cine mudo catalán: «Toda la producción del quinquenio 1919-1923 representa menos de la mitad (el 41,7 %) de la del quinquenio anterior. Este dato todavía se hace más elocuente si distinguimos los documentales y los films argumentales: los primeros representan un 70 % respecto al período anterior; pero las películas de argumento no llegan ni a un tercio (sólo el 28,5 %) de las producidas durante los años dorados de la guerra. La producción, pues, sufrió en este período un descenso muy importante»⁵⁰.

De ahí que sólo el trabajo aislado de algunas productoras y cineastas mantuvieran la incipiente industria cinematográfica catalana. Desde los noticiarios **Revista Studio** (1919-1920), hasta -también para la «Studio Films»- las películas del famoso actor Aurelio Sidney, quien aparecía como el revitalizador de nuestra decadente industria y el cual moriría repentinamente en Sitges, en mayo de 1920, continuando esta productora únicamente como laboratorios -con el nombre de «Talleres Foto-Industrial»-, dirigidos por su fundador Alfred Fontanals, mientras Joan Solà -asimismo impulsor de la firma barcelonesa- emigraba a Madrid⁵¹.

Por otra parte, Ricard de Baños realizó en aquellos años de crisis, con su empresa «Royal Films» -tras el serial de aventuras **Fuerza y nobleza** (1917)-, dos films conectados con la tradición romántica del país: **Los arlequines de seda y oro** (más popular como **La gitana blanca**, 1919), protagonizado por Raquel Meller y que, según algunos críticos, sería el inicio de la «españolada» en la cinematografía nacional; y un *remake* de **Don Juan Tenorio** (1922, con la colaboración de su hermano Ramon en el guión y la cámara), film interpretado por Fortunio Bonanova, actor que desde 1938 trabajaría en Hollywood, actuando en pequeños papeles de muchos films norteamericanos⁵².

Por último, también en 1922, Joan Pallejà realizó para la «Good Silver Films» (cuyo propietario era Llorenç Bau Bonaplata) una película que quiso pasar por americana -**Lilian**- a fin de obtener la aceptación de los exhibidores y el público de la época; cosa muy significativa de la situación crítica que padecía la artesanal industria del cine español y catalán (Good Silver sería la traducción inglesa del segundo apellido del referido Bonaplata).

Y así se llegó al golpe de Estado del general Primo de Rivera (13 de septiembre de 1923), cuyo centralismo desplazaría la industria cinematográfica catalana a Madrid y, en parte, a Valencia. Palmira González describe así esta época de crisis: «Solamente hemos de seguir la trayectoria de los cineastas barceloneses para observar que la industria del cine en Barcelona, vive una etapa de dispersión y falta de recursos. El barcelonés Joan Andreu⁵³ estaba establecido en Valencia, donde desarrolló casi toda su obra cinematográfica; Josep Gaspar⁵⁴ y Josep Maria Maristany trabajaban en esta época como operadores de empresas valencianas y madrileñas; Ricard de Baños también trabajaba en Madrid entre 1925-1926, igual que Joan Vilà Vilamala; incluso Fructuós Gelabert estuvo rodando en Madrid, el año 1925 (antes había trabajado con Rafael Salvador y José Buchs entre 1918-1920). De la misma manera, productores madrileños desplazaban a Cataluña sus equipos de filmación y los actores de cine normalmente trabajaban por igual con casas catalanas y madrileñas. Barcelona había dejado de ser la sede principal -y prácticamente única- de la cinematografía del Estado por lo que se refiere a la producción. En los años 20 -concluye la referida historiadora-, sólo quedaban sombras del pasado»⁵⁵.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) MENDEZ-LEITE, F. **Historia del Cine Español**, I. Madrid: Rialp, 1965, capítulos 3 y 6. Vid. también FERNANDEZ CUENCA, C. **Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España**. Madrid: Filmoteca Nacional, 1959. Sin embargo, las primeras películas producidas en España vinieron de la mano de un operador de la casa Lumière, Promio, quien no sólo llegó a Madrid para presentar los famosos films realizados por los inventores galos -**La llegada del tren**, **La comida del bebé...** y el histórico **Salida de los obreros de la fábrica** (todos de 1895), el 15

de mayo 1896, casi cinco meses después del nacimiento oficial del Cinematógrafo-, sino que rodó en la capital del país las primeras cintas españolas: **Salida de las alumnas del Colegio de San Luis de los Franceses**, **Llegada de los toreros** y 9 documentales militares: desde **Maniobras de la artillería de Vicálvaro** hasta un reportaje sobre las actividades del Regimiento de Ingenieros. Corría el segundo trimestre del mismo año 1896. Sobre aspectos desconocidos de la actividad de Promio en los orígenes del cine español, cfr. RITTAUD-HUTINET, J. **Le cinéma des origènes. Les frères Lumière et leurs opérateurs**. Lyon: Champ Vallon, 1985, cap. 2, pp. 140-149.

(2) FERNANDEZ CUENCA, C. **Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española**. Madrid: Filmoteca Nacional, 1957; GONZALEZ, P. «Fructuós Gelabert i Badiella, fundador y pilar del cine catalán», **D'Art**, No. 13 (1987): 299-313; LASA, J. F. de. **El món de Fructuós Gelabert**. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.

(3) Cfr. GELABERT, F. «Aportación a la historia de la cinematografía española», **Primer Plano** (20 octubre 1940), cap. I de su serie autobiográfica. Vid. asimismo CAPARROS LERA, J. M. (ed.) **Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert**. Barcelona: CILEH, 1992, en cuyo cap. II se reproduce completa.

(4) THARRATS, J.G. **Los 500 films de Segundo de Chomón**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1988.

(5) FERNANDEZ CUENCA, C. **Segundo de Chomón (Maestro de la fantasía y de la técnica)**. Madrid: Editora Nacional, 1972.

(6) La última investigación del especialista Joan-Gabriel Tharrats establece la producción de este film en Francia, para la «Pathé», Cfr. THARRATS, J.G. **Inolvidable Chomón**. Murcia: Filmoteca Regional, 1990, p. 21. Vid. asimismo SANCHEZ VIDAL, A. **El cine de Chomón**. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, que la data en 1908.

(7) TORRAS, J. «El primer Bellograff», **La Vanguardia** (20 diciembre 1990), artículo de su serie «Viaje sentimental por los cines de Barcelona». Vid. al respecto, la obra definitiva de MUNSO CABUS, J. **Els cinemes de Barcelona**. Barcelona: Ajuntament/Enciclopèdia Catalana (en prensa).

(8) GONZALEZ, P. **Història del cinema a Catalunya, I. L'època del cinema mut, 1896-1931**. Barcelona: Llar del Llibre, 1986.

(9) CASTILLO, J del. «Nota biográfica sobre Albert Marro», **Cinematògraf**, Vol.4 (1987): 411-448.

(10) LASA, J. F. de. **Los hermanos Baños, toda una etapa en la historia del cine barcelonés**. Madrid: Filmoteca Nacional, 1975.

(11) SADOUL, G. **Diccionario del Cine, I. Cineastas**. Madrid: Istmo, 1977, ed. esp. a cargo de M. Porter-Moix et al., p. 306.

(12) Cfr. **Arte y Cinematografía** (3 agosto 1943): 42.

(13) PORTER-MOIX, M. **Adrià Gual i el Cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1986.

(14) BAÑOS, R. de. **Memòries. Un pioner del cinema català a l'Amazònia**. Barcelona: Íxia, 1991.

(15) Vid. MENDEZ-LEITE, F. **Op cit.**, I, cap. 11: «Semblanza biográfica del operador Maristany», pp. 85-88.

(16) CABERO, J. A. **Historia de la cinematografía española (1896-1948)**. Madrid: Gráficas Cinema, 1949, p. 123.

- (17) GONZALEZ, P. «Studio Films: La productora més comercial del cinema mut a Catalunya (1915-1922)», *Cinematògraf*, Vol. 2 (1986): 111-131.
- (18) Codina, otro pionero catalán, había trabajado antes como representante de la firma valenciana de los hermanos Cuesta, donde también ejerció como director artístico. Vid. BLASCO, R. *Introducció a la història del cine valencià*. València: Ajuntament, 1981.
- (19) PORTER-MOIX, M. - ROS VILELLA, M. T. *Història del Cinema Català (1895-1968)*. Barcelona: Tàber, 1969, p. 149.
- (20) *Arte y Cinematografía* (15-31 julio 1914) manifestaría en su editorial: «En todas y cada una de las naciones que se aprestan a la lucha tenemos hondas amistades; todas nos inspiran el mismo cariño y simpatía; en ellas tenemos muchos de nuestros amigos, nuestros hermanos en comunión, y por todos imploramos al cielo la paz, la paz bendicta que aprieta el nudo humano en orden al progreso y enriquecimiento del mundo».
- (21) CABERO, J. A., *Op. cit.*, p. 122.
- (22) PORTER-MOIX, M. *Història del cinema a Catalunya, 1895-1990*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat, 1992, p. 153.
- (23) Cfr. *La Vanguardia* (1 enero 1915).
- (24) *La Vanguardia* (9 marzo 1915).
- (25) CASTILLA, Julio L. de. *La Vida Gráfica*, No. 91-92 (25 febrero-10 marzo 1918).
- (26) BUFORT, E. «La prensa cinematogràfica a Barcelona: 1910-1931», *Cinematògraf*, Vol. II (1985): 62.
- (27) CAPDEVILA, L. *Arte y Cinematografía* (31 octubre 1914).
- (28) CIDACOS. «Trabas», *La Vida Gráfica*, No. 39 (10 junio 1915).
- (29) GUZMAN, M. *Arte y Cinematografía*, No. 152-153 (15-31 marzo 1917).
- (30) DUBOIS, Ch. «Carta de Francia», *La Vida Gráfica*, No. 100-101 (25 julio-10 agosto 1918).
- (31) OBJETIVO. «La película como elemento de propaganda película y social», *La Vida Gráfica*, No. 102 (25 agosto 1918).
- (32) PORTER-MOIX, M. *Història del cinema a Catalunya*, cit., p. 99.
- (33) CASTILLA, Julio L. de. *La Vida Gráfica*, No. 56 (5 mayo 1916): 9-10.
- (34) CASTILLA, Julio L. de. *La Vida Gráfica* (10 diciembre 1916): 36.
- (35) CASTILLA, Julio L. de. *La Vida Gráfica* (10 enero 1917): 42.
- (36) *Arte y Cinematografía*, No. 147 (31 diciembre 1916): 51.
- (37) CIDACOS. *La Vida Gráfica*, No. 56 (5 mayo 1916): 18.
- (38) «Curiosidades y Noticias», *La Vida Gráfica*, No. 47 (30 noviembre-15 diciembre 1915).
- (39) «Carta de Rusia», *La Vida Gráfica* (25 noviembre-10 diciembre 1918): 15.
- (40) *La Vida Gráfica*, No. 39 (10 junio 1915).
- (41) *La Vida Gráfica*, No. 100-101 (25 julio-10 agosto 1918).
- (42) CASTILLA, Julio L. de. «La situación del momento», *La Vida Gráfica*, No. 102 (25 agosto 1918).
- (43) RUIZ MARGARIT. *Arte y Cinematografía*, No. 158 (15 junio 1917).
- (44) J. de la T. *Arte y Cinematografía*, No. 158 (15 junio 1917).
- (45) Cfr. CABERO, J. A. *Op. cit.*, pp. 109-110.
- (46) CABERO. *Op. cit.*, p. 160.
- (47) *Arte y Cinematografía*, No. 157 (31 mayo 1917).
- (48) CABERO, *Op. cit.*, p. 138.
- (49) CARR, R. *España 1808-1939*. Barcelona: Ariel, 1969, p. 481.

(50) GONZALEZ, P. **Història del cinema a Catalunya**, cit., p. 111. Vid. también su tesis doctoral publicada como libro **Els anys daurats del Cinema Clàssic a Barcelona (1906-1923)**. Barcelona: Institut del Teatre/Eds. 62, 1987.

(51) Solà Mestres aún trabajó como operador en **La verbena de la Paloma** (1921, José Buchs) y murió cuando rodaba **El héroe de la Legión** en enero de 1922. Antes, en el mes de septiembre, pudo presentar a los reyes de España, en el Price de Madrid, la última película de la «Studio»: **España en el Rif**, reportaje sobre la guerra de Marruecos.

(52) Cfr. CAPARROS-LERA, J.M. - DE ESPAÑA, R. **The Spanish Cinema: An Historical Approach**, Barcelona: Film-Historia, 1987, p. 24. Sobre Fortunio Bonanova (Lluís Moll), vid. asimismo ROMAGUERA, J. «Presència cinematogràfica catalana a les Amèriques», **L'Avenç**, No. 168 (1993): 39-40.

(53) Andreu Moragas trabajó para la casa Cuesta, antes mencionada, y fue realizador del primer largometraje en lengua vernácula valenciana: **El fava de Ramonet** (1933, co-dir. Lluís Martí).

(54) ROS VILELLA, M. T. «Le carrière de Josep Gaspar», **Les Cahiers de la Cinémathèque**, No. 35/36 (1982): 187-206.

(55) GONZALEZ, P. **Història del cinema a Catalunya**, cit., pp. 125-126.