

# *La crítica cinematográfica y la historia del cine a través de la prensa especializada*

AITOR HERNÁNDEZ EGUÍLUZ\*

## Resumen

*La actividad crítica del cine español es más conocida que la historiográfica, pero no mucho más vieja. Si la crítica data de la segunda década del siglo XX, los primeros intentos historiográficos se remontan a la segunda República coincidiendo el asentamiento de la actividad industrial cinematográfica en España tras el novedoso modo de producción sonoro. Así, la crítica y la historiografía de la República se inscriben en una edad de oro de la prensa especializada y sientan las bases de la intensificación que vivimos hoy en día por el Centenario del Cine Español.*

*L'activité critique du cinéma espagnol est plus connue que l'historiographique, mais il n'est plus ancienne. La critique date du seconde décade du XX<sup>ème</sup> Siècle, mais ses premières intentions historiographiques naissent au seconde République et il coïncide avec l'installation d'une activité industrielle espagnole pour le cinéma parlant. Ainsi, la critique et l'historiographique du République on inscrit dans l'âge d'or du presse spécialité, et aujourd'hui on constituent en base d'une intensification naît pour la commémoration du Centenaire du Cinéma Spagnol.*

\* \* \* \* \*

A pesar de que la coincidencia con una fecha redonda para la conmemoración de un hecho concreto suscite un mayor interés general que otras intermedias, no quiere decir eso que otras personas no se hayan interesado por el mismo tema con anterioridad. Sino que se trata tan sólo de un indicativo de la confluencia de la inclinación recopiladora del hombre con su deseo de homenajear a los que

---

\* Doctor en Historia del Arte (H.<sup>o</sup> del Cine) por la Universidad de Zaragoza. Su investigación se sitúa entre el cine y la literatura, estudiando las revistas cinematográficas en España.

en el pasado intervinieron significativamente en su desarrollo. Por eso, no es nuevo que en el ámbito cinematográfico se haya disparado el interés historiográfico gracias a la conmemoración de su primer centenario, como tampoco es menos cierto que este feliz acontecimiento deba ensombrecer la labor desempeñada entre medio por otros pioneros que contribuyeron a elevar al cinematógrafo a la categoría de arte que hoy ostenta.

A lo largo de los cien años de su existencia y tras la primera etapa de conformación en las barracas, que a nivel artístico suponía un desprecio, incluso para sus propios inventores; el cinematógrafo de los hermanos Lumière fue ganándose a pulso el rango de arte (más en concreto el séptimo, como lo computara Canudo), tanto por su necesaria acogida por parte del público, como por la labor desempeñada por la crítica en la concienciación de ese público de que se encontraba más ante una manifestación del intelecto —con todo lo que de subjetivo conlleva— del hombre, que de un juguete técnico que se pasaría de moda. No habría de cumplirse el tercer lustro desde su invención cuando ya se publicaban en España las primeras revistas que iban a ocuparse de los asuntos cinematográficos, aunque claro está con la consiguiente dependencia de un arte, en aquel entonces, mayor: el teatro; pero con el que guardaba una evidente correspondencia formal y temática. A pesar de que estas primeras publicaciones se limitasen a la reproducción de los argumentos de las películas y no se tratase en puridad de crítica cinematográfica como hoy la entendemos, es de resaltar esta precocidad, incluso en una España tradicionalmente lenta para adoptar lo nuevo<sup>1</sup>.

De este modo, la crítica cinematográfica avanza a la par que el propio cine, alcanzando la mayoría de edad al mismo tiempo que el objeto de su crítica: de igual forma que el cine va desligándose de su concomitancia con el teatro, expresado en la creación de sus propios salones de explotación, la crítica cinematográfica también se independiza del patrocinio teatral contando con el abrigo de una prensa especializada que se rige por sus propios parámetros. No obstante, aunque la actividad de la crítica no sea sinónimo de historiografía, sí serán los críticos los primeros que la han de cultivar (como derivación lógica de su actividad) al transcurrir el tiempo necesario para que el séptimo arte vaya quemando sus etapas... hasta que al-

---

<sup>1</sup> Con la edición en 1907 de las dos primeras publicaciones autodenominadas cinematográficas que se conocen en España, como fueron *Cinematógrafo* y *Cinematógrafo ilustrado*, y de una tercera en 1908, bajo el título de *El saltimbanqui*, se inaugurará la crítica de cine en España.

guien sienta la necesidad de hacer un repaso de su corta, pero fructífera, historia.

En España, este equilibrio entre la crítica cinematográfica y la Historia del cine a través de la prensa especializada se consigue por vez primera durante la Segunda República, a la par de la consolidación en la península de una verdadera industria cinematográfica que compite en las páginas de las revistas con la colonización extranjera. Por ello, la labor a desempeñar en España por el crítico-historiador, ya sea en las propias revistas o en forma de libro, es de vital importancia para el desarrollo de una industria cinematográfica como la española, tanto como guardián de la calidad, en su papel de crítico; como conservador de su memoria, en su rol de historiador. Así, queriendo hacer yo también un poco de Historia y por tratarse de un periodo de estudio objeto de mis desvelos, me centraré con motivo del Centenario del Cine español en esta etapa republicana de tanteo y conformación de una industria y de su crítica e historiografía subsidiarias.

Si resulta demasiado presuntuoso considerar a la etapa republicana como la edad de oro del cine español —que en mi opinión aún está por venir—, tal afirmación para con la prensa cinematográfica de su época no es tan descabellada atendiendo a un rápido repaso al conjunto de su número, periodicidad y calidad, en comparación con el de otros periodos cinegráficos españoles. Numéricamente, he llegado a manejar hasta un total de cincuenta y ocho publicaciones con mayor o menor éxito, editadas en el arco temporal que abarca los años 1930 y 1939<sup>2</sup>, con la particularidad de que nueve de ellas ya se podían adquirir antes de la primera fecha y de que alguna había iniciando su andadura en los albores de la segunda década del siglo y desempeñado su labor durante más de veinte años. Periódicamente, se constata que de todas ellas una veintena mantenían periodicidad semanal, cuando en la actualidad, por poner un ejemplo, no existe ninguna, lo cual les exigía una mayor dedicación y amor para con el asunto cinematográfico debido a la premura entre uno y otro número.

Por último y cualitativamente, el alarde tipográfico que despliegan no tiene parangón ni con el antes ni con el después, gracias a una perfecta conjunción entre las corrientes gráficas europeas de

---

<sup>2</sup> Dejando, incluso, fuera del estudio a *Radio y Cinema*, publicada a partir de 1938 en el banco nacional, por considerarla perteneciente, temporal e ideológicamente, a la década posterior.

otro tipo de publicaciones imperantes en el primer tercio de siglo, con el grafismo propio de una prensa, heredada de sus homónimas norteamericanas, dedicada a una actividad como la cinematográfica eminentemente visual. Así, se produce una perfecta simbiosis entre la fotografía y el dibujo, los cuales ilustran copiosamente unos textos a caballo entre una preeminencia de artículos que pecan de intranscendentes sobre los films y el *star system* internacional y nacional; junto a una minoría de escritos dotados de una mayor enjundia en donde se inscriben la crítica y la historiografía.

Con todo, la prensa especializada no se ajustó a este modelo desde un primer momento, sino que el mismo fue la resultante de una evolución en consonancia con la propia del medio del que se ocupaba. Por lo que, si se advierte —en términos comparativos— un contraste entre una prensa cinematográfica como la de los años veinte marcadamente informativa y la de los treinta mucho más valorativa, no se trata sino de un reflejo de la evolución del cine. Si la atomización de la producción muda se correspondía con una dispersión en la actividad de la crítica en España: naciendo gran número de revistas pero de periodicidad efímera; el cambio del modo de producción que dará paso en el sonoro a una capitalización de la actividad cinematográfica en las *majors* norteamericanas o en las *UFA*, *B.I.P.*, *Gaumont*, etc., europeas, ofrecía como resultante una prensa patria mucho más asentada: no disminuyen en número los nuevos títulos pero sí sobreviven las de mayor valor. Así, al configurarse a nivel internacional la industria cinematográfica de los estudios, tal y como la conocemos hoy en día, fortalecida por la propaganda de una prensa especializada; en España se intentará reproducir tanto el funcionamiento industrial como el aparato de propaganda, a través de la formación de empresas productoras con artistas autóctonos bajo contrato que desempeñarán una labor ampliamente publicitada por las revistas de cine nacionales.

Sin embargo, la prensa cinegráfica nacional sería mucho más pobre sin el gran condicionante de estilo que para su mayoría de edad supuso la influencia de la **Gaceta Literaria**. A pesar de tratarse de una revista eminentemente literaria, su sección dedicada al celuloide —de mayor importancia declarada que la del mismísimo teatro<sup>3</sup>— y nominada por Buñuel como *Cinema*, contribuirá a conformar el despegue definitivo de la crítica cinematográfica gracias a una conjunción de firmas prestadas de la actividad literaria que disertan sobre el hecho cinegráfico, junto a otras, nacidas de y para el cine,

<sup>3</sup> II-25, 15 de enero de 1928.

que hacen para esta revista sus primeros pinitos y que recogerán las enseñanzas de los primeros para llevarlas hacia adelante hasta su último extremo.

Tras esta experiencia eminentemente literaria pero de marcada repercusión en el cine, se advierte una madurez intelectual en parte de la prensa especializada que confirma a una primera gran hornada de críticos jóvenes, que pueden ser considerados como genuinamente cinematográficos y que actúan en contra de los viejos a los que achacan venir rebotados de otras facetas periodísticas.

En cierta forma, los críticos viejos representan una forma de ver el cinema marcada por los prejuicios de su actividad anterior, mientras que los jóvenes aportan un punto de vista nuevo para una actividad nueva, que ha nacido y se desarrolla a la par que ellos, estudiándola por sí misma sin recurrir al tamiz de lo aprehendido de otras artes porque su fin último es el cinema en sí mismo. Esta soterrada polémica no oculta una necesaria convivencia entre unos y otros y en las mismas publicaciones, pero tampoco es de extrañar que los jóvenes sientan, avanzada la década, la necesidad de reivindicar su derecho a autoproclamarse como «generación», como ocurre en un artículo colectivo titulado: *Una generación de Popular Film*<sup>4</sup>. De todas formas, en dicha proclamación no se olvidan de dar las gracias por haberseles dado la oportunidad de mostrar sus cualidades como críticos cinematográficos a pesar de su juventud y proclaman a su manera en esta doble página su condición generacional, con la intención de seguir defendiéndola en todo momento con su pluma.

En todos los ámbitos de la cultura surge en alguna ocasión la polémica generacional que no pasa de ser un mero escarceo territorial entre los que empiezan y aspiran a hacerse un hueco, y entre los ya consagrados que no quieren abandonar su puesto de privilegio; una lucha necesaria con la que regenerar cualquier actividad. La polémica que sí va a marcar la crítica cinematográfica republicana, pero que se manifiesta asimismo en otros periodos historiográficos, será la eufemísticamente llamada de los *puros* y los *impuros*. Si los primeros son los escritores que, sin bordear para nada la cuestión publicitaria, cobran por sus artículos, y los segundos los que hacen lo mismo pero además trabajan la publicidad, por la que se les abona una comisión; casi puede hacerse una adecuación entre los críticos de las revistas o *puros*, y los de los diarios o *impuros*. Así, la raíz del

---

<sup>4</sup> MARTÍNEZ DE LA RIBERA, Lope F.; MISTRAL, Sylvia; CARRASCO DE LA RUBIA, Francisco; GIL, Rafael; AMO ALGARA, Antonio del y MAR, Alberto. *Popular Film*, XII-577-558, mayo-agosto de 1937.

problema reside principalmente en las acusaciones formuladas por los *puros* de que los *impuros* desvirtúan la profesión al actuar como meros *agentes de publicidad*, que no hacen crítica porque únicamente cobran por vender servilmente los anuncios a los diarios en que trabajan por una comisión, achacándoles que las secciones cinematográficas de los grandes rotativos solamente son planas publicitarias encubiertas por críticas siempre favorables a las películas que se anuncian.

A pesar de esta polémica y de otras muchas que se produjeron a lo largo de la década, no debe imperar una imagen tan pendenciera de la crítica republicana, sino que estas disputas forman parte de una inusitada actividad en la que los escritores y las publicaciones también supieron unir sus fuerzas en cosas más constructivas, alcanzando incluso una importante cuota de poder dentro de la cinematografía nacional. En este sentido, uno de los aspectos en los que más se pudo notar la influencia de la prensa, no ya en la propia industria, sino incluso en el mismísimo gobierno, fue en la campaña, capitaneada por *Cinegramas* y por su redactor Antonio Guzmán Merino, en contra del impuesto del 7'5%. Dicha revista supo aglutinar en torno a su colaborador, no sólo al resto de la prensa especializada, sino también a toda la familia cinematográfica, en contra de la implantación de un impuesto del 15% en concepto del gravamen sobre el 50% de toda operación de las casas alquiladoras, lo que se traduciría en un 7,5% del total, que además lo bautizaría popularmente.

Paradójicamente, este impuesto nace de la presunción de los propios interesados que, en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid del 2 al 12 de octubre de 1931, se llenaron la boca con unas cifras arteramente infladas, que conformaron el «mito de los 200 millones». Esta desmesurada cifra de lo recaudado por la actividad cinematográfica en España puso sobre aviso a un necesitado, monetariamente, gobierno Republicano que, encabezado por el ministro de Hacienda: Carner, oficializará el impuesto el 11 de marzo de 1932; aunque por las presiones del mundillo del cine no se aplicará hasta dos años más tarde. Así, al final de la moratoria y perjudicado por su propio despegue, el cinematógrafo no podrá librarse de su aplicación definitiva, pero sí manifestar su disconformidad a través de las *Encuestas de Cinegramas*: una serie de entrevistas realizadas por el redactor de la revista, Guzmán Merino, con destacados elementos de la distribución, que expresarán su decidida oposición al impuesto.

Este encendido estado de la cuestión obligará al ministro de Hacienda, Marraco, a una primera reducción a su mitad, que no acalló

la oposición al gravamen sino que suscitó desde la revista una nueva campaña: un *Plebiscito de arte* extensible a todos los elementos de la cinematografía nacional, que remitían al redactor su adhesión a la campaña. De este modo, la culminación a quince meses de dedicación periodística de Guzmán Merino para luchar contra el impuesto del 7'50% será una segunda reducción, por parte del nuevo ministro de Hacienda, Joaquín Chapaprieta y publicada en la *Gaceta* el 18 de octubre de 1935, por la que se establecía una definitiva imposición del 1,50% para las películas españolas y de un 4,50% para las extranjeras. Un postrero intento de que no se aplicase retroactivamente, de abolición definitiva para las películas españolas y de trato de favor para las que se doblasen en y por españoles, no tuvo ya continuidad por la proximidad con la guerra civil.

La calificación como cuarto poder que se le concede a la prensa también se manifiesta en mayor o menor grado en la cinematográfica con la creación de unos estados de opinión que han de influir en la propia industria, más aún cuando en la segunda República y debido además al cambio en el modo de producción, ésta se está conformando y tiene presente que los juicios de los críticos son orientadores en el ánimo de un espectador que ha de refrendar con su asistencia las películas que ésta produce. No obstante, aunque a lo largo de toda la década la crítica se convierte en un perfecto *alter ego* de una dubitativa industria cinematográfica como la nacional, tampoco ésta tendrá nada claro la senda a seguir, con lo que se crea entre ambas una manifiesta dependencia, que en primera instancia traerán los erráticos comienzos del sonoro, y en segunda el ofuscamiento de los objetivos de la industria ya conformada, que llevan a una repetición de los temas o a la recuperación de éxitos mudos o de obras de teatro y zarzuelas consagradas en detrimento de argumentos originales.

Con sus aciertos y con sus errores, el crítico labora siempre por el bien de la cinematografía española, aunque su opinión haya de chocar necesariamente con los intereses de una industria que, en ocasiones, intenta minimizar su poder consiguiendo su adhesión en causas presentadas como comunes. Algo que se quiso conseguir en la gestación, del más arriba citado, Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, cuando sus inspiradores intentaron implicar en el mismo a toda la crítica para tenerla a su favor. Se incluye sin consultarles a destacados críticos en las comisiones, pero no se cuenta con la independencia de una parte de éstos, con Mateo Santos a la cabeza, que impide el matrimonio entre la crítica y una empresa de bonitos propósitos pero de imposible realización, como era la del Congreso.

Empero, no siempre logra imponerse la independencia del crítico ya que a veces el interés de la industria primará en el criterio de las empresas periodísticas, que no ante el del crítico *puro*, quien por romanticismo antepone el interés del público y del cine al suyo propio. Una vez que la industria se ha consolidado, sus *popes* se creen más a salvo de la influencia de la crítica y desoyen sus desinteresados consejos porque influyen en las administraciones de revistas y diarios con el impuesto revolucionario de la publicidad. En este sentido, distribuidores y productores presionaron a una empresa periodística como Prensa Española, propietaria de *Cinegramas*, para que acallara las críticas de su redactor estrella, Florentino Hernández Girbal, quien salvaguardando en primera instancia el derecho del espectador a una crítica autónoma, no se arruga ante la presión y decide en octubre de 1935 desligarse de la publicación antes que fallar a la confianza depositada en su persona por los lectores, porque la primordial función del escritor cinematográfico radica en la defensa del cine en sí mismo por encima del interés económico de las personas que lo hacen posible.

Cuando la crítica pierde inmediatez tras su convivencia con la distribución de una película, pasa a convertirse en historiografía tras la conservación de la fuente en que se publicó originariamente, porque ésta podrá ser consultada en años venideros por futuros historiadores en busca de datos que han de alimentar nuevos estudios historiográficos. Esto es así en su sentido más exacto, pero la historia del cine no puede entenderse sólo a través de escritos contemporáneos a las películas tratadas, sino que necesariamente tiene que extenderse a textos elaborados *ex profeso* a partir de lo conservado y de otros datos que al respecto puedan ser utilizados.

De esta manera y a la vez que están haciendo historia a través de la crítica, algunos escritores españoles empiezan a considerar, apenas transcurridos cuarenta años desde la invención del cinematógrafo, la posibilidad de hacer desde las revistas una historiografía cinematográfica específica de lo que ha visto o vivido hace ya algún tiempo o, incluso, de lo que sólo tiene conocimiento de oídas, con el único objetivo de que su recuerdo perdure en la memoria colectiva y enriquezca el bagaje cinematográfico común, además de con el loable ánimo de que errores y aciertos del pasado sirvan para perfeccionar presente y futuro. Con lo que a partir de esta asunción el escritor podrá perfectamente desempeñar una doble función de crítico-historiador que hoy en día está tan extendida y que durante la

República mejor representaron dos figuras indiscutibles de la crítica española: Juan Piqueras y Florentino Hernández Girbal.

A pesar de que en los primeros años de la década la producción se encontrase desactivada por la reticencia del capital y por la propia inoperancia de sus gestores, la actividad periodística sigue su curso ocupándose, o de films extranjeros, o de deletéreas dobles versiones en español. Con este desalentador panorama Piqueras publica en junio de 1932 el primer número de una revista que desde el subtítulo: *Cuadernos Internaciones de Valoración Cinematográfica*, se desmarca de la orientación del resto y anuncia su intención de ocuparse, antes que de la producción de determinada película o de su nacionalidad, de un cinema de contenido social que ha de huir obligatoriamente de los parámetros comerciales imperantes. Construye así Piqueras con *Nuestro Cinema* el púlpito que largamente había ansiado en el que predicar un concepto social y proletario del cinema que fuera imponible para la España del proletariado.

No obstante, este edificio de nueva planta tiene que sustentarse en unos cimientos viejos, por lo que uno de los cometidos primordiales de *Nuestro Cinema* será recordar el pasado dedicando a la *Historiografía* una sección de mismo título desde el primer número. Piqueras emprende en primer lugar, como aperitivo de un prometido libro que nunca vio la luz, un *Panorama del Cinema Hispánico* que se convierte en el primer intento historiográfico serio de hacer, a lo largo de cinco entregas, una aproximación histórica a los primeros treinta y seis del cinematógrafo en España. En los tres capítulos de la primera parte Piqueras se limita a la descripción de los cimientos, con la enumeración de cuantos sucesos cinematográficos hayan acontecido desde los orígenes en 1896 hasta las últimas producciones mudas en los albores de los treinta y de los pioneros que posibilitaron los mismos; para convertir los dos capítulos de la segunda, que abarcan (como especifica el subtítulo) el corto periodo que lleva *Del cine mudo al film sonoro y parlante*, en un análisis sin complacencia de los errores de bulto cometidos en las primeras aproximaciones al nuevo edificio sonoro en español, tanto en la península como en el extranjero.

A continuación, Piqueras aborda el ambicioso proyecto de hacer extensible su *Panorama* a la cinematografía mundial, con lo que, reeditando la sección de *Historiografía* por última vez, dedica gran parte del número extraordinario de enero-febrero de 1933 a desglosar, tras breve introducción a sus *Precursores*, la *Evolución cronológica* del invento de los Lumière hasta 1932. Debidamente acompañado por ilustraciones fotográficas y por caricaturas de dibujantes nacionales y ex-

tranjeros, Piqueras despliega la historia crítica de una cinematografía mundial eminentemente burguesa para llegar a la conclusión (la misma que preside toda la publicación) de que el proletariado no debe dejarse influenciar, ni tan si quiera por las películas pretendidamente sociales, y que debe acceder al modo de producción para liberarse de las ataduras de la censura del capital.

A su vuelta a *Cinegramas* en febrero de 1936 Florentino Hernández Girbal añade a una labor crítica, recortada por la presión de una industria que incomprensiblemente se molesta por los simples consejos de un crítico y lo veta<sup>5</sup>, una vocación historiográfica que con anterioridad no le era ajena, aunque la utilizara con cuentagotas y de forma subsidiaria. En esta ocasión y durante las dieciséis entregas en que desarrolla su genérico *Celuloide rancio*, Hernández Girbal desempeña una importantísima labor de historiógrafo para el cine español al rescatar de las fauces del olvido importantes jalones de la producción española muda, junto a alguna valoración en general del cine que se hacía en la península con anterioridad al sonoro. El valor de la conservación de estos datos radica hoy en día, después de más de setenta años, en que constituyen en la mayoría de los casos la única prueba que certifica su existencia por el bajo tanto por ciento de película muda española que guardan los archivos cinematográficos.

Desde otro punto historiográfico, los años treinta asisten también a otros intentos de hacer perdurable la labor cinematográfica a través de la historia, de los que me gustaría resaltar dos como colofón: La creación de archivos cinegráficos no es un invento nuevo sino proyecto largamente acariciado, aunque de difícil alcance por su complejidad técnica. Desde que finalizando de la década anterior el Instituto Internacional de Cinema Educativo pusiera el dedo en la llaga al grito de «¡Cread cinematecas!», la crítica española se hará eco repetidas veces de este llamamiento pidiendo a la Administración del Estado los medios para la conservación de un material de fácil desaparición, recibiendo la callada por respuesta. De la misma forma que esta necesidad no fue cubierta, tampoco se pudo conseguir de la iniciativa privada la creación de la editorial cinematográfica que pidiera Mateo Santos cuando puso sobre la mesa la necesidad de que *Hay que crear la biblioteca cinematográfica*<sup>6</sup>. No es extraño, por tanto, que en un periodo de tanta convulsión política estas dos legi-

<sup>5</sup> Un oscuro capítulo de la historia del cine español que habría que clarificar.

<sup>6</sup> SANTOS, Mateo. *Hay que crear la biblioteca cinematográfica*. *Popular Film*, X-460, 13 de junio de 1935.

timidades historiográficas, que el sentido común aconseja, cayeran en saco roto por las imposibilidades económicas del momento.

La connatural complejidad de cada periodo histórico ha de influir con fuerza en el mundo cinematográfico coetáneo igualmente complejo. No se entiende el cinema republicano sin visualizar la situación política que ha de marcarlo y que, al final de la década, se agrava con una guerra civil que cierra abruptamente este periodo riquísimo, que no tendrá una misma continuación tras la contienda sino que atenderá a otros parámetros bien distintos, porque el mundo que ha de retratar también ha cambiado. Sin embargo, la ruptura de todo período con el anterior, a pesar del trauma de una guerra civil, nunca se produce en su totalidad, sino que en la crítica y en la historiografía española de postguerra se advierten rasgos heredados de la prolífica labor cinegráfica republicana: varias publicaciones franquistas se inspiraron en modelos anteriores a la guerra como, por ejemplo, la deuda de *Primer Plano* con *Cinegramas*, o la de *Nuestro Cine* con *Nuestro Cinema*.

Por lo tanto, no sería conveniente dejar que se pierda la huella de la labor crítica e historiográfica desempeñada en esta edad de oro de la prensa cinematográfica española, que alcanzó un nivel quizás no recuperado en todos sus límites en unas revistas actuales que han perdido parte del romanticismo de antaño, al estar casi más preocupadas por los espacios publicitarios que por la calidad de sus escritos.

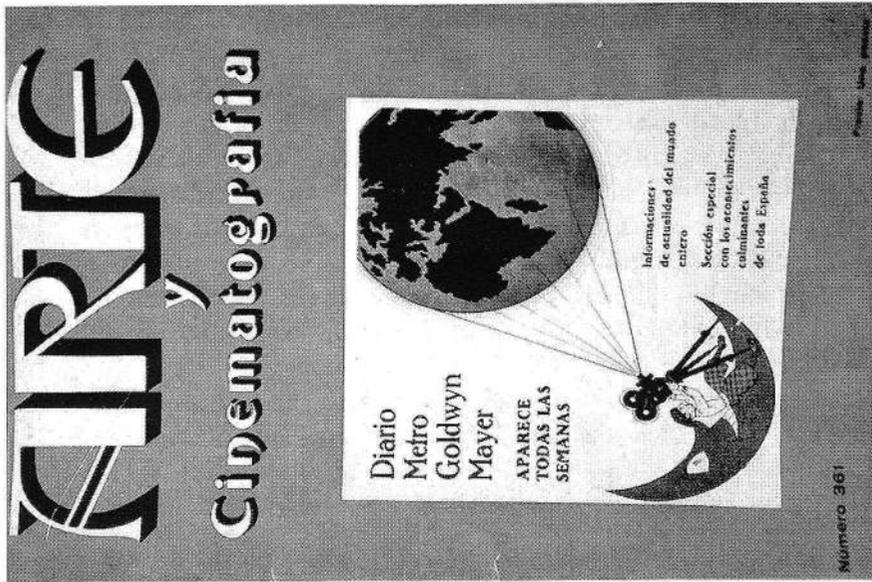


Fig. 1. *Arte y Cinematografía*, decana de las revistas españolas, publicada en Barcelona desde 1910.



Fig. 2. *El Cine*, revista semanal publicada en Barcelona desde 1912.



Fig. 3. Espectáculos y Actualidades, revista de espectáculos y única publicada desde Zaragoza.



Fig. 4. Cine Español, revista técnica madrileña, dedicada en su totalidad a la producción nacional.

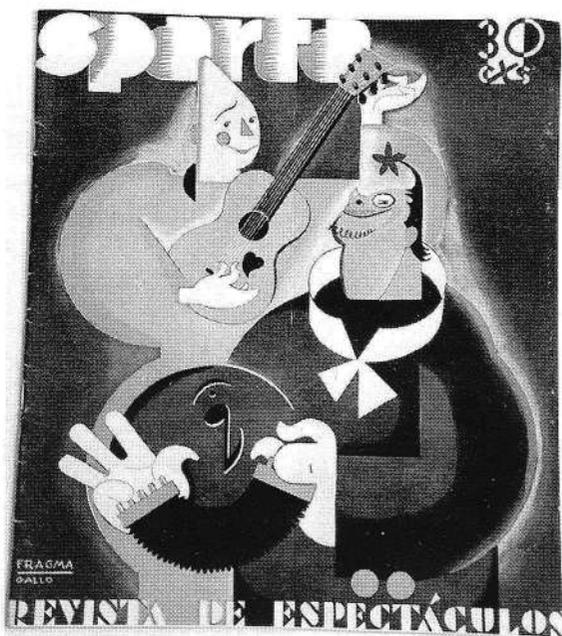


Fig. 5. Portada de Sparta, revista madrileña con vocación técnica pero reconvertida al formato normal.



Fig. 6. Portada de Films Selectos, revista semanal barcelonesa dirigida por Tomás G. Larraya.

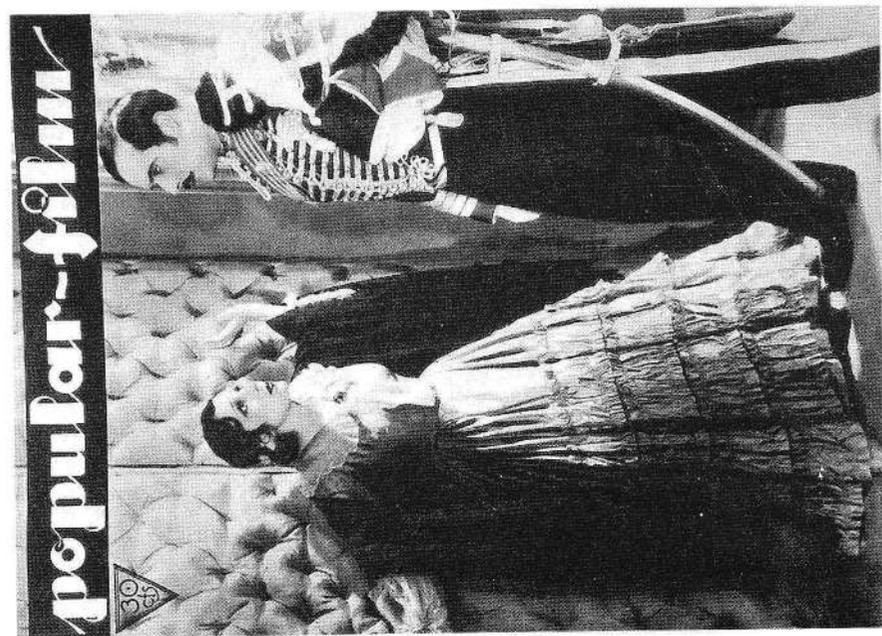


Fig. 7. Portada del semanario barcelonés Popular Film, mezcla perfecta de fotogenia y crítica independiente.



Fig. 8. Portada del magazine Proyector, la más lujosa publicación cinematográfica republicana, editada en Barcelona.

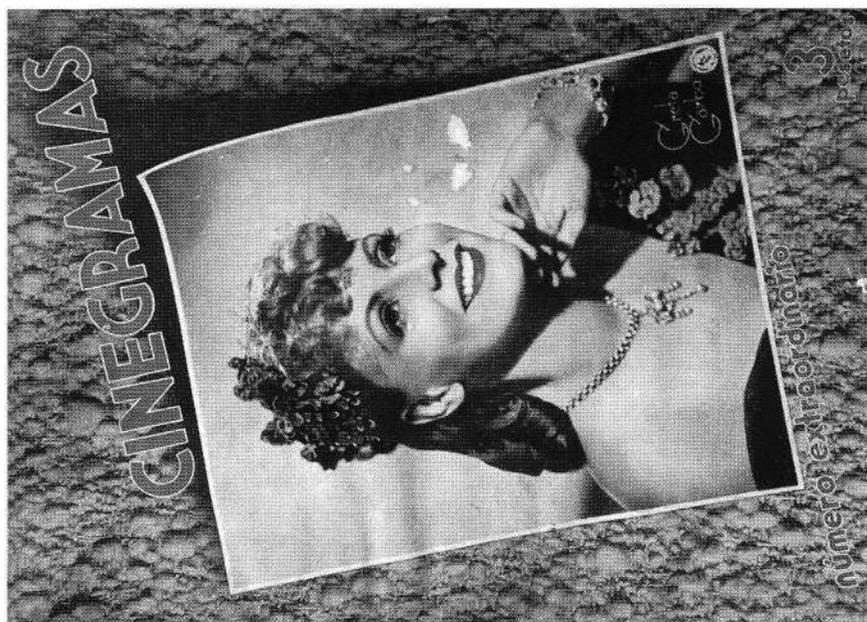


Fig. 10. Portada del número extraordinario de Cinegramas, dedicada a «la divina» Greta Garbo.



Fig. 9. Portada del semanario madrileño Cinegramas, una de las mejores publicaciones de la década.



Fig. 11. Las secciones de Florentino Hernández Girbal se encargan casi siempre de abrir los números de Cinegramas.



Fig. 12. El concurso de fotogenia no es invento nuevo, el más importante el de Cinegramas con casi 2.000 rostros.



