

Cristina de PEDRO ÁLVAREZ¹

Vidas frívolas. La construcción de las primeras *stars* del teatro madrileño de entreguerras a través de la prensa de masas

Resumen. – Esta investigación propone un análisis de la imagen construida en los nuevos medios de comunicación de masas en torno a algunas de las principales figuras femeninas del mundo teatral de los años de entreguerras, concretamente aquellas que desarrollaron su actividad en el Teatro Martín, templo madrileño del género frívolo en este periodo. A través del análisis de reportajes de prensa, así como del discurso sobre su actuación en obras como *La de los ojos en blanco*, *Las Corsarias* o *¡Toma qué frasco!* en las secciones teatrales de los diarios generalistas, se pretende examinar en qué medida estas actrices se convirtieron en las primeras estrellas de un incipiente *star system* que generó nuevos referentes de una feminidad despojada de antiguos valores y actitudes ante la sexualidad,

¹ Esta comunicación forma parte del proyecto de investigación Complutense “La sociedad urbana en la España del primer tercio del siglo XX. Madrid y Bilbao, vanguardia de la modernidad, 1900-1936”, (Referencia: HAR2015-65134-C2-1-P) del Plan Nacional de I+D, Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento financiado por MINECO/FEDER.

contribuyendo, tanto o más que otros discursos de la época, a alimentar el conflicto en torno a un orden sexual que estaba en estas décadas en pleno proceso de debate y reconfiguración.

Palabras clave. – *Star System*, Teatro Martín, Sexualidad, Prensa de masas.

Résumé. – Cette recherche propose une analyse de l'image créée par les médias sur certaines des principales figures féminines du monde théâtral de l'entre-deux-guerres, spécifiquement celles qui ont travaillé au Théâtre Martín, connu dans ces années-là comme le temple du genre frivole. À travers l'analyse des articles de la rubrique théâtrale de la presse généraliste, notamment le discours sur la performance des actrices dans des œuvres comme *La de los ojos en blanco*, *Las Corsarias* ou *¡Toma qué frasco!*, nous souhaitons examiner comment ces actrices sont devenues les premières stars d'un *star system* naissant, qui a généré de nouveaux codes d'une féminité dépouillée des anciennes valeurs et attitudes de la sexualité, contribuant, avec d'autres discours de l'époque, à nourrir le conflit autour de l'ordre sexuel qui était, dans ces décennies, en plein processus de débat et de reconfiguration.

Mots-clés. – *Star System*, Théâtre Martín, Sexualité, Presse grand public.

Hoy por hoy, la afirmación de que durante el primer tercio del siglo XX se abrió un nuevo espacio para la reconfiguración y reformulación de los ideales de feminidad y masculinidad parece un hecho histórico ampliamente aceptado y que cuenta con pocos refractarios entre la comunidad historiográfica. Para el caso español, autoras como Nerea Aresti o M.^a Dolores Ramos, así como Jorge Uría o Jordi Luengo por mencionar solo algunos, han sabido reconstruir en sus respectivos trabajos cómo se generó, en las primeras décadas de siglo, un nuevo marco para el debate y la confrontación discursiva en torno a lo que significaba ser mujer o ser hombre y sobre los comportamientos legítimos atribuidos a una u otro, a través de sus análisis sobre los discursos emitidos desde las nuevas autoridades médicas, la prensa de masas, el aparato judicial o los

intelectuales, que experimentaron notables transformaciones respecto a periodos precedentes².

Si bien gracias a estos estudios se ha puesto en valor la capacidad de influencia de nuevos focos o autoridades emisoras de discursos y representaciones sobre los prototipos de género, ampliando con ello el cuadro de referentes legítimos disponibles rastreado hasta ahora, aún se hace notar con mucho la falta de una reflexión en torno al hueco que en la discusión de aquellas décadas ocuparon las que quizá fueron las principales máquinas generadoras de imágenes e ideas sobre la feminidad o la masculinidad y que además gozaron de un creciente prestigio entre la población – al menos la población urbana – de la época: las incipientes industrias culturales.

Aunque unos pocos estudios aparecidos recientemente han puesto el punto de mira, en efecto, en el poder transformador y domesticador de estos nuevos protagonistas del panorama cultural urbano, entendido en los términos que planteaban Adorno y Horkheimer³, se hacen necesarias más investigaciones que evalúen la capacidad que industrias como el cine o el teatro comercial de estos primeros años del siglo XX poseían para generar y verter a la arena de combate nuevos arquetipos de género, concretamente a través del lanzamiento y publicitación de sus primeras estrellas⁴. Un enfoque que en la

² Véase ARESTI, Nerea, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001; Id., *Masculinidades en tela de juicio*, Madrid, Cátedra, 2010; Id., *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada, Editorial Comares, 2017; NASH, Mary et al. (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014; URÍA, Jorge, “Imágenes de la masculinidad: el fútbol español en los años veinte”, *Ayer*, n°72, 2008, p. 121-155.

³ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en Id., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007 [1944].

⁴ GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Pelicular y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, n°106, 2017, p. 159-181; COUTEL, Evelyne, “Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)”, *Iberic@l: revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n°10, 2016, p. 171-185; RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014; GIL, Fátima, *Españolas en un país*

historiografía internacional se afrontó ya a finales de los años 1950 y se consolidó a través de las dos obras fundacionales de lo que se han llamado los *Star Studies*⁵, un subgénero de los *Film Studies* encargado del análisis de la “cultura del estrellato” que cuenta a día de hoy con significativas e innovadoras aportaciones⁶.

El camino transitado en la historiografía española en este sentido sigue las mismas pautas que ha marcado la trayectoria extranjera y aqueja quizá de las mismas carencias. La atracción ejercida por Hollywood especialmente, pero también por las industrias cinematográficas europeas y sus respectivos *star system* ha centrado la atención de los especialistas exclusivamente en las estrellas de la gran pantalla –y después de televisión– y en un periodo, salvo excepciones, enmarcado ya en la segunda posguerra mundial o en la dictadura franquista para el caso español, obviando no solo las décadas en las que empieza a gestarse el fenómeno, sino también los espacios o escenarios sobre el que éste dio sus primeros pasos, es decir, los teatros⁷.

Así, a través de este artículo se pretende analizar en qué medida las vedettes y primeras tiplés del Teatro Martín – considerado en la época como uno de los templos de la frivolidad escénica –, protagonistas principales de uno de los más exitosos géneros comerciales del periodo de

de ficción. *La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Salamanca, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

⁵ MORIN, Edgar, *Las Stars: servidumbres y mitos*, Barcelona, Éditions du Seuil, 1972 [1957]; Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001 [1979].

⁶ Un reciente estado de la cuestión sobre el desarrollo de los *Star Studies* en Europa: SHINGLER, Martin, “Los Star Studies en Europa”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, 10-V, 2017, p. 9-16. Asimismo, la teoría fílmica feminista ha dado lugar a importantes avances en este sentido. Véase, por ejemplo, LAURETIS, Teresa de, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992 [1984].

⁷ Además de algunas ya mencionadas previamente cabe destacar algunas excepciones: BERENSON, Edward y GILOI, Eva, *Constructing Charisma. Celebrity, Fame and Power in Nineteenth-Century Europe*, Nueva York, Berghahn Books, 2010; WILLIAMS, Simon, “European actors and the star system in the American theatre, 1752–1870”, en WILMETH, Don B. y BIGSBY, Christopher, *The Cambridge History of American Theatre, Vol. I, Beginnings to 1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; BERLANSTEIN, Leonard, “Historicizing and Gendering Celebrity Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France”, *Journal of Women’s History*, 4, 2004, p. 65-91.

entreguerras – las llamadas “revistas sicalípticas⁸” –, se alzaron como referentes de un tipo de feminidad moderna caracterizada por la exhibición de una sexualidad activa, desinhibida y alejada de viejos cánones morales. Concretamente se trata de examinar cómo, aprovechando un contexto urbano y cultural específico – el mundo teatral del Madrid de entreguerras –, imprescindible para su aparición y su consolidación en los escenarios, actrices como Blanquita Suárez, Amparo Perucho, Isabel Nájera, Margarita del Castillo o Tina de Jarque contribuyeron, desde su posición privilegiada como estrellas fabricadas a través de la potente maquinaria propagandística de la industria teatral madrileña, a deconstruir y reformular un concepto de normalidad sexual que estaba en aquellas décadas en pleno proceso de transformación⁹.

Para ello se llevará a cabo un análisis de su papel en revistas como *Los Faroles*, *Las Corsarias* o *¡Toma qué frasco!* a través del examen de los propios libretos y de lo relatado en los expedientes de censura procedentes del Archivo General de la Administración sobre los estrenos, pero se prestará especial atención a las numerosas entrevistas y reportajes de prensa gráfica – procedentes principalmente de las revistas *Crónica*, *Estampa*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* y *Muchas Gracias*¹⁰ – que inspiraron estas vedettes y que formaban parte, junto a la publicidad surgida en torno a ellas en la prensa común, de uno de los principales ensamblajes de un embrionario *star system*. Junto a ello, se analizarán algunos sumarios

⁸ La revista es un género procedente de la evolución del teatro lírico español que consiste en la sucesión de cuadros y números musicales relacionados o no mediante un hilo argumental y que bebe de influencias extranjeras como la opereta, el vodevil francés, el burlesque o el music hall, combinadas con elementos castizos propios del género bufo, el sainete o la zarzuela. Un extenso análisis sobre su historia y evolución en MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, 2011.

⁹ Un análisis de este tipo en VON ANKUM, Katharina, “Feminity, the Primitive and the Modern Urban Space: Josephine Baker in Berlin”, en Íd., *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Ángeles, University of California Press, 1994, p. 145-161.

¹⁰ La búsqueda se ha realizado mediante la recopilación y análisis de todas las entradas de prensa de la Hemeroteca Digital de la BNE en las que aparecieran los nombres de las principales vedettes del teatro Martín, esto es, Margarita del Castillo, Amparo Perucho, Isabel Nájera, Blanquita Suárez, Tina de Jarque, Sara Fenor, Blanquita Pozas, Conchita Constanzo, Rosario Sáenz de Miera y Amparo Taberner, en el periodo 1920-1936.

judiciales procedentes de la documentación de los Juzgados de Primera Instancia e Instrucción, también localizada en el Archivo General de la Administración, que permitirán valorar en qué medida la capacidad de influencia de estas actrices se vio inmersa en una relación recíproca entre lo que ya era común en las calles y lo que ellas proyectaban desde el escenario, que podía vislumbrarse a través de determinadas prácticas y comportamientos sexuales femeninos surgidos al calor de la intensa transformación urbana que durante aquellos años experimentó la capital madrileña.

Aquel Madrid de la revista: un escenario indispensable

La incipiente consolidación del *star system* que creció en torno a las vedettes y primeras tiplés de las revistas frívolas de los años 1920 y 1930 fue un fenómeno asociado al auge y consolidación de las distintas empresas teatrales especializadas en el género, que prosperaron a medida que ciudades como Madrid, Berlín, Londres o París se convertían, a distintos ritmos e intensidades, en grandes metrópolis y centros nodales para el desarrollo de un mercado del ocio y del espectáculo. Un mercado que en muchas de estas capitales se había visto inmerso, desde finales del siglo XIX, en un fuerte proceso de centralización cultural¹¹.

En el caso de Madrid, el imparable crecimiento urbano de la ciudad, que duplicó su tamaño entre 1860 y 1930¹², favoreció la proliferación de cada vez más teatros, salas y salones necesarios para cubrir las necesidades de los distintos barrios y distritos del ensanche y extrarradio que se iban configurando con rapidez alrededor del casco viejo. Así ocurrió con el Martín: en 1870 se inauguraba el pequeño coliseo de la calle Santa Brígida, llenando la “falta de un establecimiento de esta especie en la parte Norte de Madrid¹³”. A la multiplicación de espacios se

¹¹ SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Caracas, Fundamentos, 2005, p. 135-137. Para el caso español esa centralización tendría una doble vertiente en Madrid y Barcelona: *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin del siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 13-14.

¹² Sobre la transformación de Madrid en este periodo: OTERO, Luis Enrique, PALLOL, Rubén, *La sociedad urbana en España, 1900-1936*, Madrid, Catarata, 2017; ID: *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*, Madrid, Catarata, 2018.

¹³ “Noticias generales”, *La Época*, 3 de diciembre de 1870.

unió, como es lógico, la proliferación de compañías teatrales conformadas al abrigo de la nueva metrópoli, cuyo poder de atracción mezcló y agrupó en torno a sí a autores, empresarios, músicos, actores y cantantes procedentes de distintos puntos del mapa nacional e internacional, que veían en Madrid el lugar donde desarrollar con éxito su carrera artística y profesional¹⁴. Esta oferta creciente atendía a una demanda cada vez más numerosa, procedente de múltiples sectores de población urbana cuyo acceso al teatro se vio facilitado, además, por la introducción de nuevas fórmulas comerciales – como el cuplé, las variedades o la revista frívola¹⁵ – que aprovechaban los escasos costes de producción y los avances tecnológicos para producir y estrenar cada vez más, más barato y más rápido¹⁶. La consecuente diversificación de horarios y la notable rebaja de los precios de butaca que corrió pareja a la invasión que este nuevo teatro comercial llevó a cabo en las salas y teatros de la capital se sumó a la mejora generalizada de las condiciones de vida de los madrileños y a una mayor disponibilidad de tiempo y dinero¹⁷, lo que dio como resultado una masificación del consumo teatral que terminó por consolidar sobre el escenario las nuevas fórmulas comerciales a lo largo de estas décadas.

Pero el incontestable triunfo de la revista en los teatros madrileños no se explica únicamente por la consolidación de la urbe como capital del espectáculo comercial o por la extensión de un ocio de masas volcado en gran parte hacia el teatro. Por su explícito contenido erótico, su éxito entre los espectadores y su permisividad entre las autoridades, no dejaba de evidenciar un determinado posicionamiento moral, distinto del que hasta entonces había marcado el repertorio de géneros disponibles y había apartado de los escenarios representaciones de esta índole¹⁸. Las revistas

¹⁴ Un análisis pormenorizado de la configuración de Madrid como capital del espectáculo en: MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales*, *op. cit.*

¹⁵ Sobre la aparición y el éxito del cuplé: SALAÛN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

¹⁶ SALAÛN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie, *La escena española...*, *op. cit.*, p. 136-137.

¹⁷ Sobre la mejora generalizada de las condiciones de vida véanse los trabajos mencionados en la cita 11.

¹⁸ No hay más que comprobar lo “suaves” que fueron los primeros antecedentes de la revista frívola y picante, protagonizados por las suripantas de la compañía de los Bufos Madrileños (1866), en comparación con lo que después se mostraría ante el público en teatros como el Martín, el Romea, el Eslava o en Barbieri. Véase MONTIJANO, Juan José, *Madrid frívolo. Breve historia de la revista musical madrileña y*

eran no solo tolerables sino incluso deseables para la moralidad pública y la prueba de ello era su permanencia año tras año, durante décadas, sobre los escenarios de la ciudad. Así, su invasión podía entenderse como un reflejo de otra de las particularidades tradicionalmente asociadas a la vida urbana moderna: el relajamiento y disipación de las costumbres sexuales.

La presencia y admiración de tiplés y vedettes sobre el escenario en actitudes eróticas, posando semidesnudas y encabezando papeles de heroínas dueñas de una poderosa sexualidad era sin duda señal de que algo estaba cambiando en lo que se consideraba permisible o no para las mujeres y a su consideración como sujetos dotados de apetito sexual¹⁹. En realidad, se trataba de una exagerada puesta en escena de actitudes y comportamientos que ya se estaban dando a pie de calle y que eran propios del nuevo contexto urbano que estaba disolviendo viejas prácticas y abría la puerta a nuevas formas de actuar, entenderse e identificarse sexualmente. La ciudad estaba proveyendo de la posibilidad de vivir al margen de aquellos convencionalismos morales entendidos como tradicionales, en los que la legitimidad del acto sexual solo era concebida dentro de los límites del matrimonio. Numerosos testimonios recogidos de los expedientes judiciales apuntan en esta dirección, mostrando prácticas sexualmente desenvueltas entre las jóvenes madrileñas en estas décadas²⁰.

Por ejemplo, María Fernández Florida, una joven de 23 años, artista de varietés, reconocía sin tapujos sus frecuentes encuentros sexuales con otro artista, Emilio Pérez Díaz de Argüelles, en las declaraciones que tuvo que ofrecer ante el Juez de Instrucción al ser acusada de robar en una

los teatros que la albergaron, Madrid, Ediciones La Librería, 2013, p. 27. Un interesante análisis sobre la crítica y el rechazo que este tipo de géneros despertó entre el conservadurismo de la época en SALAÚN, Serge, “Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo”, en Íd. (dir.), *Les Spectacles en Espagne 1875-1936*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 65-85.

¹⁹ Sobre la aceptación de la sexualidad y el deseo femenino, véase ARESTI, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936)”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, n.º9, 2002, p. 125-150.

²⁰ PALLOL, Rubén y PEDRO, Cristina de, “Rapto de novias, honra de doncellas y honor familiar. Discursos y conflictos en torno a la crisis del orden de los sexos en la sociedad urbana de comienzos del siglo XX”, *Clío & Crimen*, n.º13, 2016, p. 289-306.

casa de citas de la calle Barbieri²¹. Probablemente el hecho de que María viviera al margen de su familia y alejada de un vecindario conocido fueran factores de peso en esa afirmación resuelta de su sexualidad. En el sumario María declara que vivía sola en la calle Gran Vía nº16 y varios testimonios de antiguas compañeras con las que había compartido vivienda confirman que cambiaba con frecuencia de domicilio. El hecho de que pagara por sí misma un alquiler evidenciaba, además, que María disponía de una cierta independencia económica, imprescindible para ser autónoma en términos morales. Ella misma hacía alarde de ello en una de las frases que pronunció ante el Juez, afirmando que “no necesita hacerlo (apoderarse del dinero robado) porque su profesión de artista de varietés le reporta lo suficiente para vivir, pues gana 150 ptas. diarias²²”. Algo similar ocurría con Pepita Nogués, una corista de 18 años del teatro La Latina, que reconoció ante su madre haberse acostado voluntariamente con su novio Francisco Blanco en una casa de Mesón de Paredes nº30, lo que motivó que ésta interpusiera una denuncia por estupro ante el rechazo del joven a contraer matrimonio con su hija tras quedarse embarazada²³. Si bien Pepita vivía aún en el domicilio familiar, a expensas del control y la protección de su madre, disponía de una cierta libertad de movimientos en su traslado diario al teatro, situado a más de una hora de camino de su domicilio en la calle Ponzano. Seguramente la posibilidad de actuar al margen de los ojos maternos en aquella zona de la ciudad facilitó los encuentros sexuales con Francisco, que vivía muy cerca del teatro, en la calle San Millán nº2, o al menos le permitió llevarlos a término sin temor a ser vista por la familia o los vecinos.

²¹ A.G.A. Justicia. Caja: (07) 041.006 44/15455

²² A.G.A. Justicia. Caja: (07) 041.006 44/15455

²³ A.G.A. Justicia. (07) 041. 008. Caja 44/16093



Imagen 1. Fotografía de Pepita Nogués (fuente: La Semana Gráfica, 23 de septiembre de 1922).

Estos no fueron casos aislados. En la documentación judicial afloran muchas situaciones similares en las que jóvenes, mayoritariamente trabajadoras – entendiendo por tales a todas aquellas que llevaran a cabo algún tipo de actividad remunerada, desde artistas y cantantes hasta obreras de fábrica – practicaban y reconocían abiertamente su acceso a la sexualidad al margen del matrimonio. Auxiliadas por el anonimato y el movimiento libre por los distintos barrios y distritos de la ciudad, y apoyándose en un nuevo mercado laboral que poco a poco les abría las puertas²⁴, así como en una industria teatral que crecía y estrenaba a gran velocidad y requería de un número creciente de coristas o tiplés²⁵, muchas mujeres disfrutaron de mayores cotas de autonomía y mostraron actitudes más liberadas ante la sexualidad. Actitudes que en las décadas de los 1920

²⁴ PALLOL, Rubén, “Trabajadoras en una economía en transformación. La participación laboral de las madrileñas en el primer tercio del siglo XX”, *Sociología del trabajo*, n°89, 2017, p. 53-74; Íd., “Obreras y empleadas de los servicios en el Madrid del primer tercio del siglo XX. Inserción laboral, estrategias familiares y margen de autonomía de las mujeres en la moderna economía industrial”, en s.a. *Trabajo, género y economías domésticas en Europa, siglos XIX y XX, Congreso de la ADEH*, Albacete, s.e., 2013; CANDELA, Paloma, “El trabajo doblemente invisible: mujeres en la industria madrileña del primer tercio del siglo XX”, *Historia Social*, n°45, 2003, p. 139-159.

²⁵ SALAÚN, Serge, “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers Féministes*, n°10, 2007, p. 63-83.

y 1930 eran ya comunes en la calle, de ahí que fueran mayoritariamente aceptadas sobre el escenario.

Vedettes y típlés. Sexualidad, prensa y espectáculo

Las actrices de los teatros de revista como el Martín eran producto de ese contexto urbano específico – al fin y al cabo, eran chicas a las que el escenario les había abierto una posibilidad de prosperar²⁶ – pero a su vez, al alzarse ante los espectadores y la prensa como máxima expresión de otra forma de sexualidad posible, ayudaron a reforzar y autorizar más allá de sí mismas una conducta sexual femenina dominante y despreocupada, contribuyendo a reformular lo entendido como moralmente correcto en aquellas décadas del siglo XX. Más allá de que en su espectáculo recogieran comportamientos que eran reflejo de lo que ya era habitual entre las jóvenes urbanas de la época, lo transgresor residía en su exhibición pública y en cómo ello, lejos de impedirselo, fue quizá el motivo principal por el que saltaron a la fama y se convirtieron en estrellas, lo que podía ser fácilmente interpretado como una forma de legitimación.

Esa exhibición se articulaba fundamentalmente a través de dos canales en los que ellas se mostraban ante la mirada pública. Sobre las tablas, sus actuaciones contaban con una carga sexual que empapaba por completo las representaciones, desde las tramas y los diálogos, a los vestidos, posturas, gestos o actitudes. Por ejemplo, en una de las revistas más representadas durante el periodo²⁷, *Las Corsarias*, obra del Maestro Alonso estrenada en 1919 en el teatro Martín y reestrenada posteriormente en el mismo teatro en 1934, el propio argumento reproducía un conflicto de carácter sexual y sentimental. La escena se ambientaba en una isla de Oceanía, donde un grupo de mujeres había montado un Sindicato feminista que gobernaba la isla, dedicado a secuestrar solteros para someterlos a fines sexuales y matrimoniales, especialmente a frailes y seminaristas. El protagonista principal, fray Canuto, había sido raptado y trasladado en barco junto a otros dos hombres hasta el territorio de las Corsarias, donde miles de mujeres los esperaban con deseo e impaciencia.

²⁶ Es conocido, de hecho, el origen humilde de algunas de las principales figuras femeninas del cuplé y la revista teatral como Raquel Meller o La Fornarina.

²⁷ Al parecer, fue puesta en escena más de mil veces en Madrid: MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009, p. 362.

Sin embargo, en la isla se había formado otro grupo de féminas contrarias al Sindicato, que proponían a los secuestrados quedarse solteros y tener cada día un encuentro amoroso diferente en vez de ser sorteados para casarse con una sola mujer. Pese a los ofrecimientos de las detractoras, las feministas imponen finalmente la celebración del sorteo y preparan una fiesta en honor a fray Canuto durante su espera para ser asignado. Sin embargo, al final éste termina siendo expulsado de la isla, al descubrirse que lejos de ser fraile, célibe y casto, se encontraba casado y tenía siete hijos abandonados en España²⁸.

Este tipo de argumentos en los que un grupo de mujeres empoderadas acosaban o utilizaban a los hombres para satisfacer sus apetitos eróticos o sentimentales, subvirtiendo el orden sexual tradicional, eran muy comunes en las revistas sicalípticas de aquellas décadas. Consecuencia de la lógica propia de la industria cultural²⁹, las revistas eran productos basados en la explotación y estandarización de una fórmula que había dado resultado previamente, y que operaba mediante la reproducción de un mismo esquema o idea principal en la que únicamente variaban los detalles. Así, por ejemplo, en *Los Faroles* (1928), las Sobonias hacían el papel de las Corsarias, y en vez de en una isla regentada por un sindicato feminista la trama se desarrollaba en un país imaginario sometido a un matriarcado, que tras una guerra entre las gobernantes promulga una ley para que cada hombre pudiera disfrutar de siete mujeres al mismo tiempo³⁰.

La evidente connotación sexual de este tipo de tramas articuladas mediante situaciones de poligamia, amor libre e hipersexualidad femenina se acompañaba de diálogos y canciones plagados de insinuaciones y frases de doble sentido. Así, en *Las Corsarias*, un grupo de jóvenes llamadas “Las dormilonas” aparecen durante el festejo para conmemorar a Fray Canuto y todas ellas, vestidas con escasa ropa y en evidente actitud sensual, cantan una canción en la que dejan claro a los espectadores lo ansiosas que están por experimentar, no el amor ni el matrimonio, sino el placer carnal:

Buenas noches caballeros, a dormir nos vamos ya, a pasar toda la noche,
en completa soledad.

²⁸ Argumento extraído de MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro olvidado...*, *op. cit.*, p. 359-362.

²⁹ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, “La industria cultural...”, *op. cit.*, p. 166-167.

³⁰ MONTIJANO, Juan José, *Madrid frívolo...*, *op. cit.*, p. 73-74.

Por eso en vez de dormir, lo que hacemos es soñar, es soñar con otro lecho: con el lecho conyugal. Ayer noche yo he soñado que me había ya casado con mi primo Serafín y que él loco de contento, penetraba en mi aposento, ya se sabe con qué fin.

Yo, asustada, un grito di, y al momento me perdí, pues mamá tapó mi boca y me dijo: ¡calla loca! siempre has de soñar así.

¡Ay, por dios! ¡Ay, qué locuela, qué locuela me salió! Mamá, déjame quiero soñar con su amor, quiero sentir su calor abrasador, dormir junto a él, y al escuchar su voz, sentir en mí dulce sopor embriagador. Dormir junto a él, sentir un dulce sopor, hasta en sus brazos caer, loca de amor [...]»³¹.

Asimismo, era también muy frecuente la utilización de chistes verdes para añadirle un poco más de color y picante al guion de la obra. Según indicaba el Comisario Vicente Pizarro en el informe emitido tras su visita a un nuevo estreno en el Martín, en la revista *¡Toma qué frasco!* (1932) se reproducían “varias frases de color bastante subido y algunas de mal gusto” como “Lo mismo la daría por arriba que la daría por abajo, porque también es servicial”, “Probaré a ver si le ha hecho efecto el preparado - sentándose sobre sus rodillas- ¿te sigue subiendo? Se me ha parao en el entresuelo y es raro porque a mí me funciona el ascensor toda la noche” o “No, no, nada. Yo la meteré un tarugo y verá usted qué bien duerme después”³².

La carga erótica y el regocijo que ofrecían estas revistas eran también y sobre todo de carácter visual. Era el resultado de la transformación de la obra teatral en espectáculo de masas, una nueva receta en la que el peso fundamental de la representación residía no ya en la profundidad filosófica del mensaje o en su capacidad divulgativa, sino precisamente en la fascinación ejercida por las imágenes: las de los recargados decorados y las luces que hacían alarde del progreso técnico y las del *atrezo* o la falta del mismo de las protagonistas. Una fascinación que garantizara el entretenimiento, la desconexión y el consumo irreflexivo de los espectadores y, por encima de todo, el aumento imparable de los beneficios³³. Por ello, era nota común de todas las revistas la exhibición

³¹ MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro olvidado...*, *op. cit.*, p. 361.

³² A.G.A. Cultura. Expedientes de censura de las obras teatrales. Caja: (03) 36 21/05836

³³ Sobre el proceso de transformación del teatro en espectáculo de masas: SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie, *La escena española...*, *op.*

de espectaculares cuadros con desnudos y semidesnudos de las actrices a lo largo de toda la representación, que normalmente subían un poco de tono al final de cada acto o en la escena que cerraba la obra. Por ejemplo, en el último cuadro del primer acto de *La pipa de oro* (1932), las segundas tiplés ejecutaban una coreografía en la que dos de ellas salían desnudas de cintura para arriba. Y lo mismo ocurría en la apoteosis, que finalizaba con “un conjunto decorativo de mujeres de gran efecto artístico y, en el fondo, cinco mujeres con el desnudo de pecho como las del cuadro primero³⁴”.



Imagen 2. Escena de la revista “Los Guayabitos” estrenada en el Teatro Martín
(fuente: Estampa, 12 de marzo de 1929).

Esta proyección de las vedettes como mujeres hipersexuales se complementaba con la succulenta información que ofrecían los diarios y

cit., p.7-22; MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales, op. cit.*, p. 59-94; sobre el creciente peso de la imagen o el mensaje visual en la sociedad urbana moderna: SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Los Ángeles, University of California Press, 1998; DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002 [1967].

³⁴ A.G.A. Cultura. Expedientes de censura de las obras teatrales. Caja: (03) 36 21/05787.

revistas del momento sobre su vida amorosa, sus rutinas cotidianas o sus opiniones sobre distintos temas de actualidad. Una información que, a pesar de que no contener menciones directas o literales acerca de sus hábitos sexuales, estaba en notable sintonía con la imagen que transmitían en las revistas, lo que permitía darle mayor credibilidad a lo que se observaba sobre el escenario.

Por ejemplo, la opinión de las vedettes sobre el matrimonio no difería en absoluto de la mostrada por aquel grupo de refractarias que aparecía en *Las Corsarias*. Así lo reflejaba la revista *Crónica* en un reportaje titulado “¿Qué tipo y qué edad prefiere en el hombre para casarse?”:

La respuesta ha sido en todas fulminante y unánime: de una espontaneidad lapidaria y aterradora. “¿Para casarme? Ningún tipo, ni ninguna edad”. No ha faltado alguna que ha definido el matrimonio como un anacronismo impropio de los tiempos actuales. Y otras que han afirmado, curándose en salud: “Nada, nada de casarme; ni aun contando con el recurso, a todas luces conveniente, del divorcio ¡Pues no faltaba más!³⁵”

Por lo general, las actrices mostraban en las entrevistas un rechazo frontal hacia la vida matrimonial y familiar, poniendo en valor la libertad y despreocupación propias de una forma de vida ajena a tales responsabilidades. Se las retrataba en sus casas, donde vivían solas, únicamente acompañadas de sus mascotas y su servicio doméstico cuando lo tenían, exponiéndose como únicas dueñas de sí mismas, de su futuro y de su prosperidad social y material³⁶. Aquellas que habían caído alguna vez en el “engaño”, contaban historias de sufrimiento y fracaso y se mostraban orgullosas de haber aprendido esa lección:

Blanquita sabe por experiencia que la Primavera influye en el aumento del número de sus admiradores. Todos los años, por esta época, aumenta la correspondencia a ella dirigida, en la que se le hacen proposiciones de

³⁵ DEL SARTO, Julián, “Vamos a ver señorita... ¿Qué tipo y qué edad prefiere usted en el hombre para casarse?”, *Crónica*, 1 de mayo de 1932.

³⁶ Incluso en un reportaje titulado “Las vedettes, mujeres de su casa” las actrices reconocían dedicarse también a tareas domésticas como la limpieza, el planchado o la costura, pero siempre para sí mismas. No aparecía en todo el reportaje ninguna mención a labores que tuvieran que realizar para su marido o sus hijos: ROMERO, José, “Las vedettes, mujeres de su casa”, *Estampa*, 11 de marzo de 1933.

casamiento. Pero Blanquita no hace caso, porque también tiene experiencia de lo que es el matrimonio. Blanquita tiene un recuerdo, para ella agradable, de una Primavera: en una Primavera se divorció...³⁷

Y no parecía que se tratara de una situación excepcional o temporal. Entre sus planes a largo plazo tampoco parecía encontrarse la posibilidad de retirarse y formar una familia. Los deseos de las vedettes no pasaban por la estabilidad de una vida en casa como madres y esposas, sino por cuestiones de orden material, de estatus y fama, o por la vivencia de experiencias emocionantes. Amparo Perucho se lo dejaba claro al reportero de *Blanco y Negro* cuando este le preguntó por sus propósitos futuros:

Trabajar en Madrid todo el invierno y todos los inviernos y toda la vida. Y de vez en cuando, claro está, hacer una asomadita por Barcelona ¡Ay! A la que quiero tanto también. Consagrarme en la revista, efectivamente, como la Venus de chocolate, pero no sólo por mi aspecto físico, sino por mi exquisitez temperamental y mi dulzura artística. Y... comprarme un chalet en Suiza para mis asuetos obligados y para convertirlo también en una especie de museo del teatro frívolo español ¡Ya me falta menos!³⁸

Pero el amor, los romances o el galanteo sí tenían hueco dentro de las vidas de las vedettes y tiplés. De hecho, gran parte de las entrevistas perseguían precisamente apoderarse de información sobre temas como cuáles eran sus prototipos de hombre ideal, cuál era la aventura amorosa más excitante que habían vivido, qué pensaban acerca del “amor libre³⁹”, qué harían si descubrieran que las habían engañado, etc. Ellas se confesaban pasionales y modernas. Contaban historias empapadas de romanticismo acerca de raptos y fugas de las que habían sido protagonistas alguna vez. Hablaban de sus admiradores y de cómo agradecían sus flirteos, regalos y piropos. Confesaban a los periodistas intimidades como su forma de besar:

—Yo no sé cómo beso. Cuando lo hago, me olvido de lo que hago, ausente de mí misma...

³⁷ RIBAS, Federico, “Lo que opinan las artistas de la primavera”, *Crónica*, 10 de mayo de 1936.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ PUENTE, Martín, “Amparito Taberner es defensora del amor libre”, *Muchas Gracias*, 6 de diciembre de 1930.

—El que debe quedarse sin saber lo que hace es el que lo recibe -le respondo.

—No solamente él—interrumpe airada—yo también; porque cuando beso, cambio mi facultad de pensar en facultad de sentir exclusivamente⁴⁰.

—Yo, sin embargo, beso “a tornillo”. Para separarme de la persona besada hace falta recurrir a la llave inglesa⁴¹.

Pero si bien el amor era importante para muchas de ellas, no evidenciaban a través de sus respuestas que la consecución del mismo fuese uno de sus principales fines vitales. Buscaban sentir, divertirse, vivir aventuras con sus amantes. Podían tener varios novios. No parecían creer en que solo podía quererse a una persona y una vez. Amparo Taberner, que se declaraba defensora del “amor libre⁴²”, opinaba que se podía amar todas las veces que hubiera alguien que lo mereciera, y contaba cómo ella misma había tenido varios novios y los había querido a todos. Decía que “cada uno me ha hecho olvidar al otro y siempre me ha parecido que el último, el efectivo, era al que más quería y recordaba a los otros como algo que se marchitó⁴³”. Amparito Perucho lo definía en términos similares:

Hacemos a Amparito Perucho las primeras preguntas:

—¿Cuántos novios tiene usted?

—Tengo un novio, cuatro admiradores, tres asediadores y dos resignados a mis desvíos⁴⁴.

Y es que, frente a la idea de mujer casada dedicada por completo a la maternidad, las actrices se definían como destinadas y consagradas a su carrera artística y profesional. Orgullosas en su mayoría del género teatral que cultivaban, narraban cómo su pasión por su trabajo y lo prioritario que era éste en sus vidas las había enfrentado en ocasiones a su

⁴⁰ FORTUNY, Carlos, “Señora o señorita, ¿cómo besa usted?”, *Crónica*, 7 de febrero de 1932.

⁴¹ HERNÁNDEZ BALLESTER, A., “Señora o señorita, ¿cómo besa usted?”, *Crónica*, 17 de enero de 1932.

⁴² PUENTE, Martín, “Amparito Taberner...”, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ NUÑEZ ALONSO, A., “La guapísima Amparito Perrucho”, *Muchas Gracias*, 13 de octubre de 1928.

familia o a sus parejas⁴⁵. Ellas describían un día a día repleto de ensayos, estrenos o eventos relacionadas con el mundo teatral, exhibiendo una agenda de vida que no dejaba hueco en ella para casi nada más. Así lo contaba Blanquita Suárez en un reportaje de la revista *Estampa* cuando explicaba los motivos que ella creía causantes de su fracaso matrimonial:

[...] Y yo había nacido para el teatro... ¡No podía ser más que artista!
[...] Hay que darse cuenta de que una cupletista no puede hacer auténtica vida de hogar... No se puede enseñar las piernas en el escenario y luego, en los descansos, zurcir los calcetines al marido, pongo por caso... ¿Por qué, pues, prolongar el sufrimiento⁴⁶?

Sin embargo, más allá de su completa dedicación al trabajo, las vedettes mencionaban constantemente en las entrevistas todo tipo de actividades de ocio y entretenimiento a las que dedicaban parte de su escaso tiempo libre:

[...] —Baño, gimnasia, desayuno, paseo a pie, en coche, a caballo. Almuerzo a las dos. Después, leo o estudio un rato, y elijo mi traje de tarde. A las seis meriendo, y después, al teatro. A las nueve regreso a casa, me cambio otra vez de traje, y después de comer, nuevamente al teatro. A la conclusión del espectáculo, un ratito de “chau-chau” con mis amigas a la Granja del Henar o a Negresco, y enseguidita a acostar. Una vida irreprochable, como verás, che.
—¡No te aburres a ninguna hora del día?
—¡Qué ocurrencia! ¡Con lo que yo tengo siempre que hacer! ¡Vosotros no sabéis lo agitada que es la vida de una vedette!⁴⁷

Muchas se reconocían grandes aficionadas al deporte o a los toros y otras declaraban tener predilección por el cine o la lectura de novelas y revistas. Se mostraban completamente al día en determinados temas de actualidad, especialmente en aquellos relacionados con los nuevos hábitos de la mujer moderna o, como la denominaban los reporteros, de la “mujer

⁴⁵ Margarita del Castillo cuenta cómo su familia “amante de la tradición, el hogar y la iglesia se empeñó en que profesara. A lo que resueltamente se opuso Margarita”: R.M., “Una mujer fatal vista de cerca”, *Crónica*, 15 de julio de 1934.

⁴⁶ SUÁREZ, Blanca, “Mi vida. Memorias de Blanquita Suárez escritas para Estampa”, *Estampa*, 9 de marzo de 1935.

⁴⁷ FORTUNY, Carlos, “Vedetismo agudo”, *Nuevo Mundo*, 3 de junio de 1932.

fatal⁴⁸. Así, las actrices opinaban sobre cuestiones como si la mujer debía o no fumar, si estaban más guapas con pantalones e incluso acerca de si debía sumarse o no a la nueva moda del desnudismo:

—¿Y qué opina usted del desnudismo?

—Que es algo que hoy choca al vulgo por la falta de hábito. Yo, que me crié y eduqué en Alemania, donde tales manifestaciones no causan extrañeza, y que he veraneado en Scheveningen, cerca de La Haya, donde hay playas para las prácticas naturistas. Ni me alarmo ni me ruborizo ante estas teorías.

—¿Practicaría usted el desnudismo?

—Gustosísima. Por lo que en sí tiene de afirmación higiénica, de manifestación de equilibrio mental y de limpieza moral también.

—¿Cree usted en la moralidad del desnudismo?

—Por lo menos, no es más inmoral que lo otro, porque al pecado se llega lo mismo vestidos que desnudos, y más incitan a cometerlo el adorno y el misterio que la naturalidad y la verdad.

—¿Cree usted que debe hacerse campaña en pro del desnudismo?

—Desde luego; pero teniendo en cuenta que aquí no estamos en la Selva Negra, y que en Castilla el desnudismo integral es incompatible con el clima. Y ahora voy a vestirme; es decir, a desnudarme. El pudor convencional me fuerza a echar esta cortina. Usted perdone⁴⁹.

Las actrices transmitían con todo ello una idea de que otra forma de vida era posible, de que cabía la opción de imaginarse un horizonte distinto al del matrimonio y la vida familiar. Y esto se acentuaba, además al dejar patente en las crónicas sobre sus vidas el evidente ascenso social que habían experimentado, tanto en su propia trayectoria artística, como en la escala social:

⁴⁸ Traducción de la francesa *femme fatale*, la expresión “mujer fatal” aparecía permanentemente en los reportajes de prensa y entre las páginas de las novelas cortas (especialmente en aquellas de contenido erótico) que circularon por Madrid en estas décadas. Era la forma de denominar a un arquetipo de mujer moderna, perversa y sexualmente dominante que, por su belleza, desinterés e independencia respecto los hombres, generaba en ellos a la par deseo y terror, y terminaba llevándolos por una vida de desgracia y sufrimiento. Para una explicación pormenorizada véase: RIVALAN, Christine, *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.

⁴⁹ HERNÁNDEZ BALLESTER, A., “Señoras y señoritas, ¿qué opinan ustedes del desnudismo?”, *Crónica*, 19 de marzo de 1933.

Su vida es una vida de vértigo [...]. Margarita vive en un hotel de la Gran Vía, y ocupa, en él un departamento con terraza y todo... y aquí la tienen ustedes, al salir de la cama, fumando, ante todo, un cigarrillo, y tomando, después, su cotidiano baño de sol [...].

—¿Mucho dinerito ahorrado, Margarita?

—El suficiente para estar a cubierto de cualquier contingencia. Además, en Los Ángeles tengo una casita, donde cuando deje el teatro me retiraré a descansar. He ganado mucho, he gastado mucho y me queda un poco. Veremos si de ahora en adelante puedo ahorrar algo⁵⁰.

Y para ello parecía no ser necesario más que atreverse y lanzarse a la carrera teatral. Tal y como les ocurrió a muchas de ellas⁵¹, empezar de corista en un teatrillo de Madrid podía significar convertirse pasados unos años en una auténtica “supervedette”, e incluso saltar a la gran pantalla o terminar dirigiendo, como empresaria, su propia compañía teatral⁵². Disfrutar de un ritmo de vida desenfadado propio de una estrella, vivir rodeada de admiradores y colmada de lujos y disfrute en un piso del barrio Salamanca, en un ático de la Gran Vía o en un hotelito a las afueras de Madrid, no dependía del contexto social en el que hubieras nacido o crecido – algunas de las vedettes eran huérfanas, procedentes de entornos populares o hijas de familias del teatro que habían sufrido grandes apuros económicos en el pasado⁵³ – sino sobre todo de la belleza y del éxito sobre el escenario.

Una vedette es una señorita primordialmente guapa. Sin hermosura previa no hay vedetismo posible. La vedette es asimismo joven y elegante, y, además, ha de estar inmunizada contra gripes y pulmonías. Los cuatro pilares sobre los que descansan su prestigio son: Belleza, Juventud, Distinción y Desnudismo. Con mayúsculas [...]. A la vedette le está permitido cantar sin voz, vestir sin ropa y recitar sin juicio. Porque para eso es vedette⁵⁴.

⁵⁰ R.M., “Una mujer fatal vista de cerca”, *Crónica*, 15 de julio de 1934.

⁵¹ Es muy significativo el caso de Amparito Perucho, cuyo ascenso desde segunda tiplé a Supervedette puede rastrearse a través de su aparición en los distintos listados de las compañías de teatro que se exponían en la prensa generalista.

⁵² Celia Gámez es el ejemplo paradigmático de ello. Recuperado de internet: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/autorretrato/autorretrato-celia-gamez/1263048/>

⁵³ *Estampa*, 9 de marzo de 1935; *Estampa*, 22 de diciembre de 1934.

⁵⁴ FORTUNY, Carlos, “Vedetismo agudo”, *Nuevo Mundo*, 3 de junio de 1932.



Imagen 3. Portada del reportaje sobre la vedette Margarita del Castillo (fuente: Crónica, 15 de julio de 1934).

Reflexiones finales

La aparición y explotación de la imagen y la vida privada de estas vedettes y típlés en la prensa a través de reportajes y entrevistas venía a salvar, así, el abismo entre lo real y lo ficticio abierto durante la representación. A través de estos medios, se reforzaba y se difundía

masivamente un prototipo de mujer empoderada y exitosa porque ese era precisamente el objetivo y la base fundamental del éxito de la fórmula comercial. Las distintas empresas teatrales canalizaron a través de sus estrellas femeninas toda la maquinaria propagandística de las revistas porque eran ellas las que atraían y animaban a los espectadores y, por tanto, las que garantizaban la venta de localidades⁵⁵. Por ello, a partir de los primeros años de la década de 1920, empezaron a generalizarse en los diarios de prensa común los anuncios con menciones especiales a las primeras tiplés y a las vedettes, cuyos nombres aparecían en letras grandes junto al título de la revista que iba a ser estrenada. Poco a poco se fueron incorporando también fotografías, normalmente retratos o capturas de algunas escenas de la representación, y también cada vez más chismes sobre sus idas y venidas y halagos a su gracia personal en las secciones de crítica teatral. Los reportajes vinieron a fortalecer aún más esa publicitación de las revistas a través de sus principales estrellas. La popularidad de estas vedettes se construyó también a través de su aparición en actos lúdicos como festivales taurinos, bailes de máscaras, fiestas patronales o concursos de belleza, e incluso llegaron a participar en verbenas atendiendo los puestos a pie de calle, permitiendo a sus admiradores disfrutar de un acceso a ellas en primera persona⁵⁶.

Eran los primeros pasos de un embrionario *star system* cuyo funcionamiento convirtió a estas vedettes en iconos de una nueva feminidad y las hizo accesibles para todos los colectivos sociales, incluido el femenino. Y es que si bien no era extraño encontrar espectadoras en teatros de revista como el Martín⁵⁷, la audiencia de este tipo de espectáculos era en este periodo mayoritariamente masculina⁵⁸. Esto no

⁵⁵ Sobre el peso de los materiales extrafílmicos en la construcción de la imagen de las estrellas, véase Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas...*, *op. cit.*, p. 55-68.

⁵⁶ “La verbena de los periodistas”, *La Voz*, 28 de junio de 1934.

⁵⁷ La presencia de mujeres entre el público del teatro Martín sale a la luz en la prensa a través de noticias sobre incidentes causados por hurtos, pérdidas o escándalos: FERNÁNGOM, “Noticias de espectáculos”, *La Unión Católica*, 29 de septiembre de 1896; C, “Un beneficio en Martín”, *El Heraldo de Madrid*, 19 de enero de 1898; “Diversiones públicas”, *La Época*, 23 de noviembre de 1904; “Sucesos del día. Escena suelta”, *La Correspondencia de España*, 9 de diciembre de 1908; “Pérdida de un bolsillo de señora”, *El Liberal*, 8 de abril de 1919; “Caco en el teatro”, *La Libertad*, 28 de septiembre de 1926.

⁵⁸ Celia Gámez contaría después, en una entrevista que le realizaron en RTVE en 1984, cómo posteriormente se logró que las mujeres ocuparan en igual número

dejaba de constituir un factor de gran relevancia a la hora de normalizar públicamente nuevos referentes femeninos. Al fin y al cabo, ellos estaban viendo frente a sí un prototipo de mujer sexualmente dominante que les obligaba a repensarse a sí mismos y a complejizar lo que pudieran entender como el papel masculino en el acto sexual. Pero es que, además, la popularización de estas actrices en los nuevos medios de comunicación escrita y a través de eventos públicos les abría la posibilidad de llegar con mayor facilidad a ojos femeninos, en un periodo en que la prensa disfrutaba ya de una audiencia generalizada en los entornos urbanos⁵⁹. Ese era el objetivo último de la lógica del estrellato: hacer del rostro de estas vedettes una imagen común y reconocible entre el gran público.

Conocer cómo era captado todo ello por lectores o espectadores está fuera de nuestro alcance si no se dispone de testimonios directos sobre lo que los sujetos entendían como propio o impropio de las conductas femeninas en aquellas décadas en las que pueda observarse la incorporación, reformulación, adaptación o rechazo de algunas de estas ideas. Sin embargo, al menos parece claro que el espacio para el debate sobre los roles y cánones sexuales se ensanchó, con versiones sobre la feminidad moderna como la que encarnaban estas actrices, y se creó un nuevo marco, más diverso y contradictorio, en el que poder elegir referentes con los que conformar una identidad sexual.

Bibliografía

Fuentes hemerográficas

_____, “Noticias generales”, *La Época*, 3 de diciembre de 1870.

_____, “Diversiones públicas”, *La Época*, 23 de noviembre de 1904.

que los hombres los palcos y butacas de los teatros de revista. Recuperado de internet: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/autorretrato/autorretrato-celia-gamez/1263048/>

⁵⁹ SALAÚN, Serge y SERRANO, Carlos (coords.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Marcial Pons, 2006, p. 55-90; ZAMOSTNY, Jeffrey y LARSON, Susan: *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

_____, “Sucesos del día. Escena suelta”, *La Correspondencia de España*, 9 de diciembre de 1908.

_____, “Pérdida de un bolsillo de señora”, *El Liberal*, 8 de abril de 1919.

_____, “Caco en el teatro”, *La Libertad*, 28 de septiembre de 1926.

_____, “La verbena de los periodistas”, *La Voz*, 28 de junio de 1934.

DEL SARTO, Julián, “Vamos a ver señorita... ¿Qué tipo y qué edad prefiere usted en el hombre para casarse?”, *Crónica*, 1 de mayo de 1932.

FERNÁNGOM, “Noticias de espectáculos”, *La Unión Católica*, 29 de septiembre de 1896.

C., “Un beneficio en Martín”, *El Heraldo de Madrid*, 19 de enero de 1898.

FORTUNY, Carlos, “Vedetismo agudo”, *Nuevo Mundo*, 3 de junio de 1932.

HERNÁNDEZ BALLESTER, A., “Señoras y señoritas, ¿qué opinan ustedes del desnudismo?”, *Crónica*, 19 de marzo de 1933.

HERNÁNDEZ BALLESTER, A., “Señora o señorita, ¿cómo besa usted?”, *Crónica*, 17 de enero de 1932.

NÚÑEZ ALONSO, A., “La guapísima Amparito Perucho”, *Muchas Gracias*, 13 de octubre de 1928.

PUENTE, Martín, “Amparito Taberner es defensora del amor libre”, *Muchas Gracias*, 6 de diciembre de 1930.

R.M., “Una mujer fatal vista de cerca”, *Crónica*, 15 de julio de 1934.

RIBAS, Federico, “Lo que opinan las artistas de la primavera”, *Crónica*, 10 de mayo de 1936.

ROMERO, José, “Las vedettes, mujeres de su casa”, *Estampa*, 11 de marzo de 1933.

SUÁREZ, Blanca, “Mi vida. Memorias de Blanquita Suárez escritas para Estampa”, *Estampa*, 9 de marzo de 1935.

Referencias científicas

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007 [1944].

ARESTI, Nerea, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001.

ARESTI, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936)”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, n°9, 2002, p. 125-150.

ARESTI, Nerea, *Masculinidades en tela de juicio*, Madrid, Cátedra, 2010.

ARESTI, Nerea, *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, Granada, Editorial Comares, 2017.

BERENSON, Edward y GILOI, Eva, *Constructing Charisma. Celebrity, Fame and Power in Nineteenth-Century Europe*, Nueva York, Berghahn Books, 2010.

BERLANSTEIN, Leonard, “Historicizing and Gendering Celebrity Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France”, *Journal of Women's History*, n°4, 2004, p. 65-91.

CANDELA, Paloma, “El trabajo doblemente invisible: mujeres en la industria madrileña del primer tercio del siglo XX”, *Historia Social*, n°45, 2003, p. 139-159.

CÁNOVAS, M.^a Carmen, “Mujeres (y) Miradas. Arquetipos femeninos a través del Star System. El adoctrinamiento social a través de las representaciones femeninas cinematográficas en la España de la Posguerra”, in IBARRA, Alejandra (coord.), *No es país para jóvenes*, Vitoria, Instituto Valentín Foronda, 2012.

CARBALLO, Borja, *El Ensanche Este. Salamanca-Retiro, 1860-1931*, Madrid, Catarata, 2015.

COUDEL, Evelyne, “Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film* (1926-1937)”, *Iberic@l: revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n^o6, 2014, p. 89-102.

COUDEL, Evelyne, “Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)”, *Iberic@l: revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n^o10, 2016, p. 171-185.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002 [1967].

DE MIGUEL, Santiago, *Madrid: sinfonía de una metrópoli europea*, Madrid, Catarata, 2016.

DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992 [1984].

DÍAZ, Luis, *Los barrios bajos de Madrid, 1880-1936*, Madrid, Catarata, 2016.

DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona, Paidós, 2001 [1979].

GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Peliculara y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, n^o106, 2017, p. 159-181.

GIL, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Salamanca, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

HILLS, Matt, “Popular Theatre and its 'Invisible' Fans Fandom as External/Internal to the Theatrical Field”, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Lili*, n°47, 2017, p. 487-503.

LUENGO, Jordi, “Cuerpos femeninos y cuerpos feministas vistos a través de la prensa española de principios de siglo XX”, *Dossiers Féministes*, n°5, 2001, p. 135-154.

LUENGO, Jordi, “El star-system de la mujer moderna. Entre la política de la persuasión y la lógica de la fascinación”, in CAMARERO, M. Gloria., CRUZ MEDINA, Vanesa de y HERAS, Beatriz de las (coords.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Editorial Universidad Carlos III, 2008, p. 317-32.

MAJER, Michele *et al.* (ed.), *Staging Fashion, 1880-1920: Jane Hading, Lily Elsie, Billie Burke*, s.d, Bard Center, 2012.

MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin del siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.

MORIN, Edgar, *Las Stars: servidumbres y mitos*, Barcelona, Éditions du Seuil, 1972 [1957].

MONTIJANO, Juan José, *Madrid frívolo. Breve historia de la revista musical madrileña y los teatros que la albergaron*, Madrid, Ediciones La Librería, 2013.

MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.

MONTIJANO, Juan José, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, 2011.

NASH, Mary *et al.* (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

OTERO, Luis Enrique y PALLOL, Rubén, *La sociedad urbana en España, 1900-1936*, Madrid, Catarata, 2017.

OTERO, Luis Enrique y PALLLOL, Rubén, *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*, Madrid, Catarata, 2018.

PALLLOL, Rubén, *El Ensanche Norte. Chamberí, 1860-1931*, Madrid, Catarata, 2015.

PALLLOL, Rubén, “Trabajadoras en una economía en transformación. La participación laboral de las madrileñas en el primer tercio del siglo XX”, *Sociología del trabajo*, n°89, 2017, p. 53-74.

PALLLOL, Rubén y PEDRO, Cristina de, “Rapto de novias, honra de doncellas y honor familiar. Discursos y conflictos en torno a la crisis del orden de los sexos en la sociedad urbana de comienzos del siglo XX”, *Clío & Crimen*, n°13, 2016, p. 289-306.

RAMOS, M^a Dolores y VERA, M.^a Teresa (coords.), *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*, Barcelona, Anthropos, 2002.

RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

RIVALAN, Christine, *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Ediciones Trea, 2008

SAMBRICIO, Carlos, *Madrid: ciudad-región. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo XX*, Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes. Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, 1999.

SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SALAÜN, Serge, “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers Feministes*, n°10, 2007, p. 63-83.

SALAÜN, Serge, “Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo”, in SALAÜN, Serge (dir.), *Les Spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 65-85.

SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne y SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Caracas, Fundamentos, 2005.

SALAÜN Serge y SERRANO Carlos (coords.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Los Ángeles, University of California Press, 1998.

SHINGLER, Martin: “Los Star Studies en Europa”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, n°10, 2017, p. 9-16.

URÍA, Jorge, “Imágenes de la masculinidad: el fútbol español en los años veinte”, *Ayer*, n°72, 2008, p. 121-155.

VICENTE, Fernando, *El Ensanche Sur. Arganzuela, 1860-1931, Los barrios negros*, Madrid, Catarata, 2015.

VON ANKUM, Katharina, “Feminity, the Primitive and the Modern Urban Space: Josephine Baker in Berlin”, in VON ANKUM, Katharina (ed.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Los Ángeles, University of California Press, 1994, p. 145-161.

VORMS, Charlotte, *Bâtisseurs de banlieues à Madrid (le quartier de la Prosperidad, 1860-1936)*, Paris, Créaphis, 2012.

WILLIAMS, Simon, “European actors and the star system in the American theatre, 1752–1870”, in WILMETH, Don Burton y BIGSBY, Christopher (ed.), *The Cambridge History of American Theatre, Vol. I, Beginnings to 1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ZAMOSTNY, Jeffrey y LARSON, Susan, *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.