

*Las glorias del espectáculo. Actrices y celebridad en el primer tercio del siglo XX español**

Irene Mendoza Martín

Universidad Complutense de Madrid
irenemendozamartin@gmail.com

Resumen: Un aspecto desatendido en la historiografía ha sido el de las artistas españolas que tomaron parte en actuaciones teatrales y cinematográficas. En este artículo se analizan cuatro actrices del primer tercio del siglo XX a través de la prensa gráfica, con el fin de comprender el mundo del espectáculo, así como de aportar una interpretación del fenómeno de la celebridad en la época. Por ello, observaremos a nuestras cuatro protagonistas entendidas como sujetos transversales capaces de dar una explicación general del fenómeno.

Palabras clave: celebridad, actrices españolas, teatro, cine.

Abstract: The study of Spanish artists from the theatre and film industry has not featured in historical literature. This article examines four Spanish actresses in the first third of the 20th century as seen in the graphic press. The purpose is to understand the world of shows and spectacles as well as to provide an interpretation of the phenomenon of the celebrity at the time. These four protagonists serve as transversal subjects that help explain this general phenomenon.

Keywords: celebrity, Spanish actresses, theatre, cinema.

* En estas líneas agradezco los comentarios y reflexiones de mi tutora Carolina Rodríguez-López y las revisiones de Alicia Mendoza Martín y Fernando Moya Berlanga.

Introducción hacia la gloria

A finales del año 1896 se proyectó por primera vez un filme en España. Desde entonces se alternó la convivencia de dos espectáculos que crearon vínculos y relaciones recíprocas: el cinematógrafo y el teatro¹. Centrándonos en este último, su trayectoria en España era secular. Concretamente, en el siglo XIX, el vocablo «teatro» hacía referencia a todo tipo de espectáculos que se realizaban sobre las tablas, como teatro declamado, género chico, ínfimo, frívolo, juguete cómico, revista teatral, teatro por horas, etc. Todas estas últimas denominaciones quedaron subsumidas en el término «variedades», en el que, en un primer momento, también se incluyó el cinematógrafo². Sin embargo, 1910³ fue el año en que muchas de las clases teatrales, en especial el género chico y sus interpretaciones, iniciaron su declive y el cine se separó del mundo teatral para obtener entidad propia: «Los espectadores que dejan el teatro, porque es largo e inconfortable, aprecian ante la pantalla la brevedad, la facilidad y el confort de nuestras escenas y nuestras salas. ¿Por qué hemos de hacer traición a nuestra propia originalidad?»⁴. De esta forma comenzaron a ponerse en práctica nuevas experiencias y fueron asentándose en el imaginario social⁵.

¹ A lo largo de este texto se tratarán el teatro y el cine como artes, géneros o espectáculos indistintamente con el fin de hacer la lectura más fluida. Con estos vocablos se entienden ambos como una forma de ocio en donde la presencia de la sociedad, es decir, la asistencia del público, fue fundamental para que pudieran desarrollarse.

² Juan Carlos DE LA MADRID: «Cine de complemento. El espectáculo de variedades en España hasta 1914», en AAVV: *Cinema i teatre: influències i contagis*, Girona, Fundació Museu del Cinema-Ayuntamiento de Girona, 2006, pp. 75 y ss.

³ Atiéndase este fenómeno en Carmen DEL MORAL RUIZ: *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004; Serge SALAÜN: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, e íd.: «El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936)», en Ana CABELLO, Miguel CARRERA, Malvina GUARAGLIA, Federico LÓPEZ-TERRA y Cristina MARTÍNEZ-GALVEZ (eds.): *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Los Libros de la Catarata, 2011, pp. 175-189, esp. p. 177.

⁴ *Arte y cinematografía*, 30 de septiembre de 1913.

⁵ Edward BAKER y Demetrio CASTRO: «Presentación. Espectáculos en la España

No obstante, una de las especificidades del cine fue, según la historiografía fílmica, lo que se conoce con el anglicismo de *star-system* o sistema de estrellato. Este consistió en la elección de artistas para protagonizar películas promovidas por empresas cinematográficas, es decir, mostrar al público una serie de celebridades escogidas por la industria para su promoción en el mundo del cine mediante su conversión en *estrellas*. En un principio, comenzó en compañías estadounidenses, sobre todo hollywoodienses, y prosiguió, tras su éxito, también en firmas españolas. Uno de los ejemplos fue el cuadro de actores de la empresa cinematográfica hispánica, repleta de nombres de grandes figuras del teatro desde 1907⁶. Por su parte, Studio Films realizó obras cómicas y su base principal fue la elección del correcto elenco interpretativo, que una vez definido tendía a repetirse a lo largo de sus sucesivas películas. Esto ha sido considerado por Gubern como el comienzo del estrellato español, aunque no se consolidó ya que

«no llegó a exhibir ni el suficiente volumen de títulos como para hacerlo posible, ni la necesaria regularidad productora, [...] como para insertar sólida y permanentemente los nombres y las figuras de sus actores y actrices en el imaginario colectivo de los espectadores españoles, siendo la única excepción, y solo parcial, Lolita París, que había comenzado su carrera en la casa *Segre Films* a finales de 1914»⁷.

Otro de los casos fue CIFESA (Compañía Industrial Films Española Sociedad Anónima), empresa cinematográfica creada en 1932, que hundía sus raíces en la copia del *star-system* americano para el «acaparamiento de talentos», tanto de actores como de directores. A este título respondió la actriz-cantante Imperio Argentina, que protagonizó la conocida película *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey. Su presencia en la película llegó a alcanzar tanta relevancia que ella sola consiguió el 26 por 100 del presupuesto del rodaje en forma de honorarios, una retribución que ella exigió y

contemporánea: de lo artesanal a la cultura de masas», *Ayer*, 72 (2008), pp. 13-26, esp. p. 22.

⁶ Román GUBERN (coord.): *Historia del cine español*, 6.ª ed. ampliada, Madrid, Cátedra, 2009, p. 25 (1.ª ed., 1989).

⁷ *Ibid.*, pp. 70-73.

CIFESA decidió aceptar⁸. Este fue uno de los grandes ejemplos del sistema español para formar estrellas, ya asentado y en pleno desarrollo, al que también respondieron nombres como Conchita Piquer o Raquel Meller⁹.

El fenómeno del estrellato nos acerca a una realidad poco estudiada como fue el trasvase de figuras entre medios, es decir, la transferencia de artistas protagonistas entre el teatro y el cine. En un principio, basándonos en estudios sobre el cine, podría parecer que las estrellas estuvieron presentes solo en la industria fílmica, tanto en España como a nivel internacional. Sin embargo, si afinamos y nos centramos en el caso español, como ya avisó De la Madrid para el caso de las cupletistas, muchas de ellas fueron calificadas de estrellas con anterioridad a la llegada del cinematógrafo¹⁰. No solo las distinguieron de esta forma, sino que su presencia en el espacio público se hizo patente y reiterada, una presencia normalizada por muchos proyectos cinematográficos. Así sucedió con bailarinas¹¹, actrices del género chico —«una parte de la sociedad que no conocía á [*sic*]¹² la aplaudida actriz, asiste ahora á Capellanes con asiduidad, y colma de ovaciones á la estrella del género chico»¹³, actrices declamatorias como la siempre laureada por la crítica Rosario Pino, designada con un sinónimo de estrella —«Rosario Pino el astro en cuyo torno girarán los conocidos satélites de la compañía»¹⁴, o extranjeras:

«Por segunda vez se presenta ante el público madrileño la gentil actriz francesa; Vámosla no hace mucho, formando parte de la compañía de An-

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ Jorge URÍA: «Cultura popular y actividades recreativas: la Restauración», en Jorge URÍA (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea: doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 77-108, esp. p. 104.

¹⁰ Juan Carlos DE LA MADRID: «Cine de complemento...», p. 91.

¹¹ *Nuevo Mundo*, 6 de noviembre de 1901.

¹² A partir de aquí se omitirá, con el fin de facilitar la lectura, la referencia al cambio de tildes en preposiciones o monosílabos al producirse en repetidas ocasiones a lo largo de las líneas siguientes.

¹³ FLORETE: «Teatro Cómico», *Nuevo Mundo*, 26 de septiembre de 1900.

¹⁴ «El arte del teatro», *El arte de el teatro. Revista quincenal ilustrada*, 1 de agosto de 1906.

toine; hoy viene como estrella, como artista de universal renombre, una de las mejores intérpretes del teatro de ideas»¹⁵.

Por tanto, debido a los continuos trasvases entre estos dos géneros, el concepto y el oficio de actriz, como venía ocurriendo en el teatro, no resultaban tan claros a principios de siglo, pues quedaban incluidas en ese ámbito tanto *vedettes* y cantantes, como actrices de teatro comercial. Nos centraremos en las siguientes líneas tan solo en las actrices que fueron definidas como declamatorias. Es decir, excluirémos a las denominadas cantantes, ya que su éxito, debido a su talento para el canto, fue más rápido en comparación con las elegidas por la industria del cine. Estas actrices estudiadas han sido clasificadas atendiendo a su promoción o, lo que es lo mismo, analizaremos hasta dónde llegaron en su carrera artística. Por ejemplo, María Fernanda Ladrón de Guevara pasó por escenarios teatrales y cinematográficos e, incluso, llegó a Hollywood¹⁶; Milagros Leal alternó las tablas del teatro con el cine¹⁷; Matilde Moreno¹⁸ fue calificada de *comediante* por su triunfo teatral, y Car-

¹⁵ Ismael SÁNCHEZ ESTEVAN: «Suzzane Despres», *Nuevo Mundo*, 16 de noviembre de 1905.

¹⁶ María Fernanda Ladrón de Guevara (1897-1974) comenzó en el teatro en 1913 en la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, una de las más relevantes en ese momento. En ese mismo año, tras escasas actuaciones, lograba aparecer en la portada de *Nuevo Mundo*. Tras estas primeras representaciones pasó a la compañía Alba-Bonafé y Martínez Sierra, donde debutó con la obra *Mamá*. Antes de 1924 ya había formado, junto a Rafael Rivelles, su propia compañía teatral con la que giró por América del Sur en aquella época. Después de varios años en el extranjero sobre las tablas, gracias al regreso de ambos a España, Rivelles fue escogido para actuar en versiones españolas de películas de Hollywood desde 1930. Así, ambos marcharon a Norteamérica, donde a ella también le ofrecieron actuar en cinco películas: *El embrujo de Sevilla*, *Niebla*, *Odio*, *El proceso de Mary Dougan* y *La Mujer X*.

¹⁷ Milagros Leal (1902-1975) comenzó en el mundo teatral antes de 1922 con la compañía Prado-Chicote y en 1923 se cambió a la de Martínez Sierra-Bárcena, con los que hizo un recorrido por América. Desde sus inicios en el teatro quedó asociada a las comedias, aspecto repetido en las películas que realizó como *Diez días millonaria* en 1934 o *El rayo* en 1936. Paralelo a sus avances en el cine, en 1930 fundó su propia compañía de teatro. Continuó en el cine tras el final de la guerra civil.

¹⁸ Matilde Moreno (1874-1959) se consagró al género clásico desde su debut en 1898. Uno de sus grandes triunfos llegó en 1901 con *Electra* de Galdós. Pasó por varias compañías como Guerrero-Díaz de Mendoza, pero en 1904 fundó la

men Viance fue llamada la *peliculerita*, como se conocía, en ocasiones, a las actrices que se dedicaban en exclusiva al cine¹⁹.

Estas mujeres son las protagonistas de este artículo. Se tomarán como sujetos transversales con las que mostrar el mundo del espectáculo —teatral y cinematográfico de forma combinada— y analizar cómo alcanzaron la gloria. Por tanto, con este planteamiento, este texto se concibe como una aproximación desde la historia a los estudios sobre celebridad (*celebrity studies*)²⁰.

La presencia de estas actrices fue masiva en los medios de comunicación. En este caso realizamos un estudio de prensa gráfica. Las revistas gráficas fueron las grandes protagonistas editoriales de principios de siglo. Heredaron el concepto de revista ilustrada basado en la combinación de noticias con ilustraciones, dibujos y

suya propia junto a Morano. Sus socios fueron cambiando y Morano dejó su puesto a Ricardo Calvo. Debido a su notoriedad, consiguió que su compañía actuara en el Teatro Español en varias temporadas a partir de 1910. Encontramos noticias de haber permanecido en activo hasta 1924.

¹⁹ Denominación que apareció en «Cinema», *Nuevo Mundo*, 24 de enero de 1930. Carmen Viance (1905-1985) fue el nombre representativo de Carmen Hernández Álvarez. En su carrera se dedicó exclusivamente al cine mudo y parlante. Apareció por primera vez en 1924 en *Mancha que limpia* y en 1925 actuó en *La casa de Troya*, que fue una de sus obras más conocidas y con la que alcanzó mayor éxito. Su producción continuó hasta 1930 cuando grabó *La aldea maldita*, que también supuso un hito en su carrera cinematográfica. Con el advenimiento del cine sonoro, a partir de 1932, tuvo que adaptarse a él y salió en dos versiones sonoras: *Paloma de mis amores* y *Currito de la Cruz*, ambas en 1936.

²⁰ Las obras más relevantes para este artículo donde se encuentra contenido sobre *celebrity studies* han sido las de Richard DYER: *Stars*, Londres, British Film Institute, 1980; Chris ROJEK: *Celebrity*, Londres, Reaktion Books, 2001; P. David MARSHALL: *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, 5.ª ed., Mineápolis, University of Minnesota Press, 2006 (1.ª ed., 1997); *id.*: *The Celebrity Culture Reader*, Nueva York-Londres, Routledge, 2006, y Jens RUCHATZ: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*, Konstanz, UVK, 2014. Otros estudios han sido escritos desde el ámbito de la historia y celebridad como Fred INGLIS: *A Short History of Celebrity*, Leeds, Princeton University Press, 2010; Tom MOLES: *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Basingstoke-Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007; François LILTI: *Figures publiques: l'invention de la célébrité, 1750-1850*, París, Fayard, 2014; Edward BERENSON y Eva GILOI (eds.): *Construction Charisma. Celebrity, Fame and Power in the 19th Century Europe*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2010, y Adrian SHUBERT: «Being and Staying Famous in 19th-Century Spain: Baldomero Espartero and the Birth of Political Celebrity», *Historia y Política*, 34 (2015), pp. 211-237.

otros, como las fotografías a partir del siglo xx. Analizaremos fuentes hemerográficas que ya han sido estudiadas en trabajos de otros historiadores que han atendido, preferentemente, a reseñas, descripciones y ensayos críticos de los espectáculos²¹. Sin embargo, aquí son abordadas y sometidas a estudio en busca de contenido propio del término celebridad.

Para este fin, se entiende que la prensa tiene que ser analizada como un todo, es decir, considerada como un producto cultural editorial completo, en el que se debe otorgar una relevancia semejante a todos sus elementos: portada, publicidad o anuncios, contenido de texto e imágenes. Se defiende que la diferencia fundamental entre las publicaciones diarias y las revistas gráficas o ilustradas no solo residía en el contenido, sino también en la capacidad del lector de relacionar imagen y texto que promovían las revistas gráficas. Estas ayudaban al lector a unir la noticia narrada con la imagen que se presentaba a continuación. En algunos casos, las imágenes incluían un pie de foto explicativo, por lo que la comprensión y asociación mental de elementos se producía de una manera diferente a la propia de la prensa diaria, donde escaseaban las imágenes.

Nos interesa conocer, en los cuatro casos analizados, el proceso que conducía a las protagonistas a la gloria. En él cabe distinguir tres fases fundamentales: la *salida al espacio público*, el *reconocimiento* por parte de los públicos y la *identificación* con las actrices. Con el término «reconocimiento» hacemos referencia al hecho de que el público pudiera asociar el nombre de las actrices con su trabajo, obras, fotografías o, incluso, con productos de la cultura material tales como cartas postales, carteles, publicidad, etc. El siguiente paso por parte de los receptores sería la identificación, que consistía, en nuestra opinión, en la apropiación de algún aspecto de las actrices, ya fueran físico, moral, de su personalidad, etc. A partir de aquí se comprueba que lo fundamental en este proceso era la creación por las industrias culturales de una serie de mecanismos

²¹ En este texto se han estudiado las que fueron clasificadas como revistas gráficas, que cubrieron la totalidad de la cronología abarcada y que trataron los géneros reseñados: *Nuevo Mundo* (1894-1933), *Juan Rana* (1897-1906), *El teatro: revista de espectáculos* (1906-1908), *El arte del teatro* (1909-1910) y *Arte y cinematografía* (1910-1936).

que actuaban como medios para conseguir el reconocimiento y la identificación con las artistas.

Gloria es nombre de mujer

El primer mecanismo de ascenso a la fama era la *creación de papeles exclusivos*. A través de ellos se descubren vínculos profesionales como, por ejemplo, entre el director Fernando Delgado y Carmen Viance. Viance fue escogida como actriz principal por Delgado en varias ocasiones. En 1928, la asociación fue especialmente productiva, pues ambos estrenaron, al menos, cuatro películas juntos²². La primera de ellas fue *El tren*, basada en un drama rural, en la que la actriz interpretó un papel secundario²³. Luego Viance actuó como protagonista en *Las de Méndez* y *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*²⁴ —película clave para que alcanzara la gloria—, donde encarnó personajes femeninos con características semejantes. Se trataba de mujeres de capitales de provincia o pueblos españoles que esperaban que llegara la hora de su matrimonio. Sobre la actuación en el último filme señalado, Florentino Hernández Girbal, crítico de cine en la época, apuntó:

«Otra reincorporación a la pantalla nacional es la de Carmen Viance, melancólico prototipo de nuestra mujercita de la clase media, a quien no podía uno figurarse más que en la plaza provinciana, paseando bajo los porches, acompañada de un cadete. Carmen Viance [...] trajo un aire burguesito y amable al cinema español por eso tuvo tanto éxito en la pantalla»²⁵.

²² Estas fueron: *El tren*, *Las de Méndez*, *La pastora que supo amar*, *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* y *El gordo de Navidad*, esta última rodada entre 1928 y 1929.

²³ Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ y Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ: *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1921-1930)*, vol. F2, Madrid, Filmoteca Española-Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, 1993, pp. 145-146.

²⁴ *Arte y cinematografía*, noviembre-diciembre de 1928, y Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ y Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ: *Catálogo del cine español...*, p. 152.

²⁵ Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL: «“Estrellas” españolas de ayer», *Cinegramas*, 21 de julio de 1935, y recogido en Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ y Julio PÉREZ PERUCHA: *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*, Murcia, Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Murcia-Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991, pp. 109-110.

No solo la relación entre Delgado y Viance se reiteró en las películas, sino que también se hizo eco de ella la prensa. Encontramos en la revista *Nuevo Mundo* una breve noticia acompañada de una fotografía, en la que cinco actrices, vestidas igual y mirando en la misma dirección, declaraban, como quedó recogido en el pie de foto: «Todas las pelicularitas [*sic*] españolas, cuando les preguntan por el director que prefieren, contestan sin vacilar: —Fernando Delgado. —¿Por qué? —Porque es el que más cuida a las artistas»²⁶. Este texto atestigua una de las técnicas mediante las cuales directores y actrices iban de la mano, al representar papeles hechos a medida, con los que el director, la actriz y la obra podían alcanzar el éxito.

Sin embargo, este mecanismo llevaba años funcionando en el mundo teatral. En el caso de Matilde Moreno fue el triunfo con *Electra* en 1901 lo que originó la asociación entre su nombre y la representación de personajes galdosianos. La unión Galdós-Moreno se repitió en varias ocasiones, como en 1908²⁷ y en 1924, en esta última con ocasión del homenaje a Galdós, fallecido en 1920, cuando algunas actrices rescataron las obras con las que habían triunfado tiempo atrás, como María Guerrero o Matilde Moreno, esta última en el papel de duquesita en *Electra*²⁸.

Otro de los mecanismos que ayudó al reconocimiento de las actrices fue la *salida al extranjero*, que se aplicó a ambos espectáculos, aunque de manera distinta. En el caso del teatro, aparte de la gira por provincias, una de las formas de cosechar éxitos consistió en recorrer las antiguas colonias españolas, más concretamente América Latina. Esto ocurrió con María Fernanda Ladrón de Guevara, cuya gira fue calificada de forma pomposa por la prensa como la «ruta de los conquistadores»²⁹. Siguió el mismo trayecto que el realizado para llegar a América y se asociaba el carácter de conquistador a los éxitos que podía cosechar en el otro continente. Al concluir su gira

²⁶ «Cinema», *Nuevo Mundo*, 6 de diciembre de 1929.

²⁷ «Notas teatrales de la semana», *Nuevo Mundo*, 17 de diciembre de 1908.

²⁸ José FRANCÉS: «El perfil de los días. Galdós», *Nuevo Mundo*, 7 de noviembre de 1924.

²⁹ Antonio G. DE LINARES: «Camino de América. María Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles emprenden la ruta de “Los conquistadores”», *Nuevo Mundo*, 13 de marzo de 1925.

americana, con la vuelta a España, las revistas recogieron los éxitos alcanzados, de manera que su nombre alcanzaba un grado mayor de fama.

Mientras que esto sucedía en el teatro, en el cine, debido al gran número de películas extranjeras estrenadas desde 1910, ese éxito exterior fue adquiriendo mayor relevancia que en los filmes nacionales. La influencia americana quedó manifiesta en varios títulos de películas como *Al Hollywood madrileño* (1927), de Nemesio Sobrevilla³⁰, y *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1932), de Rosario Pi. Sin embargo, a partir de 1920 las versiones hollywoodienses que habían cosechado laureles en Norteamérica comenzaron a fracasar en España, lo que hizo que la industria estadounidense se plantease la necesidad de seleccionar artistas, directores y escenógrafos españoles consolidados para la filmación de versiones hispanas en Hollywood. Fue así como algunas actrices españolas llegaron a rodar en Hollywood. Volvemos a encontrar en este caso a Ladrón de Guevara, que viajó junto a su marido, Rafael Rivelles, contratado por la industria hollywoodiense por seis meses³¹. Las primeras noticias de los rodajes norteamericanos de Ladrón de Guevara aparecieron en 1932 en la prensa española:

«María Fernanda Ladrón de Guevara, la gentil artista española que en sus filmaciones ha demostrado su calidad artística, su facilidad interpretativa y su asimilación espiritual, acaba de ser contratada, en unión de su esposo, Rafael Rivelles, por la editora española Star Film para la realización de varias películas. Nos parece una buena adquisición»³².

A partir de este contrato, estuvo trabajando en Norteamérica hasta 1933 y, según aumentaba el número de películas allí filmadas, las noticias sobre sus trabajos llegaron con mayor frecuencia a España. Se insistió en la prensa sobre la labor y el talento de estos

³⁰ Román GUBERN (coord.): *Historia del cine...*, p. 199.

³¹ Entrevistas a los protagonistas sobre la estancia de los españoles en Hollywood citadas en Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL y Joaquín B. HEININK: *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992, sobre Rafael Rivelles atiéndanse las pp. 119-123.

³² Bernabé DE ARAGÓN: «Cinelandia, sus triunfos y sus dolores, Marlene Dietrich, Mauricio Chevalier y Sternberg», *Nuevo Mundo*, 6 de mayo de 1932.

artistas en Hollywood, de manera que, a mayor número de películas, más potente era la promoción y con mayor frecuencia constaba su nombre en las publicaciones. El reconocimiento y celebridad de Ladrón de Guevara creció a medida que se estrenaron en España sus películas producidas en Hollywood, que eran contempladas por un público que admiraba el que estuviese trabajando bajo órdenes extranjeras.

El fin del sueño americano llegaba cuando se acababan los contratos en los Estados Unidos, aunque no sus efectos. Hernández Girbal preguntó a su regreso a un grupo de artistas, entre las cuales se hallaba Rivelles, qué había significado para ellos Hollywood. El tipo de respuesta más común era: «Lo que para todos. Castillos de quimera levantados al conjuro de Hollywood, humos de gloria que se deshicieron al final, porque allí nadie triunfó; todos salieron derrotados»³³. Por tanto, la salida al extranjero, ya fuera América del Norte o del Sur, funcionó como otra técnica de las industrias para ayudar al reconocimiento de estas mujeres. No solo esto. Una vez que habían triunfado en el extranjero, su celebridad aumentaba cuando regresaban a España, con lo que promocionaban en su carrera artística.

Otro mecanismo clave para entender este proceso de encubramiento artístico fue la *progresiva sustitución del cine mudo por el hablado*. Hasta 1932 —diez años más tarde que en Estados Unidos— no se estrenó en España la primera película sonora con un sistema técnico parecido al de hoy en día. Antes de esa fecha hubo pequeños intentos de transformar películas mudas en habladas, aunque sin resultados suficientemente prometedores. Sin embargo, la adaptación de un tipo de cine a otro no vino solo de la mano de las empresas, las actrices también tuvieron que evolucionar y adaptarse. Hernández Girbal se encargó de subrayar las dificultades de esa adaptación:

«De cinco figuras que nos hemos referido, solo dos vuelven al cine después de un silencio de cinco o seis años. Es de esperar que si el éxito las acompaña volverán las otras. Ahora bien: si no tienen confianza en sí mismas, si creen difícil su adaptación al micrófono, permanezcan ocultas.

³³ Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL y Joaquín B. HEININK: *Los que pasaron...*, pp. 87-88.

El público siempre preferirá de ellas un recuerdo grato, mucho más sabroso que la decepción de un fracaso presente»³⁴.

Por solo escoger un estudio de caso, Carmen Viance fue reconocida por su adaptación a este género tras haber filmado más de quince películas mudas. El mismo autor apuntó: «Aquí, en España, también quedaron apagadas muchas de nuestras estrellas más brillantes. Y hoy vuelven a lucir —quieren los hados que con el mismo fulgor de antes— dos de ellas: Carmen Viance y Juan de Orduña»³⁵. La *peliculerita* encontró, al contrario que muchas otras, un hueco entre los nuevos actores del cine hablado tras años de parón en su producción fílmica.

No obstante, se ha anunciado que, para comprender el camino de la gloria en la prensa gráfica, es necesario analizar conjuntamente imágenes y texto. Uno de los instrumentos paradigmáticos de la construcción de estrellas son las *portadas de revista*. Estas eran el primer elemento que veían los lectores y el reclamo para su compra. Una de las estrategias seguidas fue la introducción de imágenes de gran tamaño, a hoja completa, que hicieran referencia a noticias que se podían encontrar en el interior o que sucedieran esa semana o quincena y atraer, así, la atención del posible lector para que adquiriera el ejemplar. Nuestras actrices aparecieron en muchas de estas portadas, en especial a través de fotografías. De los cuatro estudios de caso, Matilde Moreno fue la actriz que más portadas acaparó³⁶. Las imágenes seleccionadas para estas solían provenir de tarjetas postales —también comercializadas por las industrias de manera independiente— en las que las actrices se engalanaban para la ocasión con vestidos parecidos a los que lucían en el teatro, con un gran cuidado de los detalles. Con esta fórmula, la prensa asociaba la figura de la actriz, su nombre, que venía en el pie de foto, y los papeles que representaban en los espectáculos.

La relevancia de las imágenes y su texto explicativo en este proceso no solo quedó patente en portadas, se hizo también visible en el interior de las revistas, sobre todo con el paso de los años. Una

³⁴ Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL: «“Estrellas” españolas...», pp. 110-111.

³⁵ *Ibid.*, pp. 109-110.

³⁶ *Nuevo Mundo*, 16 de diciembre de 1909.

IMAGEN 1

Portada de Matilde Moreno en Nuevo Mundo



Fuente: Revista *Nuevo Mundo* consultada en Hemeroteca Digital BNE.

de las tipologías más repetidas eran las fotografías explicadas y justificadas únicamente por un pie de foto. Este modelo nos demuestra que figuras y nombres llegaron a ser reconocidos por el público como se apreció, en un primer momento, en *Arte y cinematografía*, si bien era un sistema que había sido utilizado con anterioridad por

empresas extranjeras que pagaban a la revista para la colocación de estos retratos³⁷. Tras comprobar su éxito, las industrias españolas copiaron dicho modelo. De esta forma, al menos una página de la revista se destinaba a una imagen de gran tamaño que solía proceder de postales comercializadas. María Fernanda Ladrón de Guevara fue uno de los casos. Junto a la fotografía donde posaba frente a la cámara vestida, peinada y maquillada para la ocasión, se recogía la noticia de su salida de gira:

«Entre nuestras actrices jóvenes, María Fernanda Ladrón de Guevara se destaca con relevantes méritos propios. Está, con su esposo, el actor Rafael Rivelles, al frente de una excelente Compañía de comedia, que apenas cesa de trabajar durante todo el año por los escenarios españoles. María Fernanda Ladrón de Guevara es actriz de una espiritualidad de intensa expresión escénica, sobria y viva a la vez. La bellísima artista fué designada recientemente por el Comité Literario de Moscú para asistir al Centenario de Tolstói»³⁸.

La *comediante* Matilde Moreno también se benefició del reconocimiento que aportaban las fotografías, al aparecer su rostro a doble página, junto a otros dos —uno de ellos el de la bailarina Tórtola Valencia, representando a María de Magdala—, y encarnando el personaje de *Mater Dolorosa*. Por las fechas de publicación se entiende que estas caracterizaciones respondían a la iconografía típica de la cercana Semana Santa³⁹. Sin embargo, cabe subrayarse que a estas fotografías no les acompañaba ningún texto, más allá del pie de foto que las identificaba como actrices y señalaba el nombre del personaje al mismo tiempo. Esta tipología se repitió por influencia del cine. Las poses de las actrices variaron, acercándose a los *primeros planos* de los filmes estadounidenses. El ejemplo anterior de Moreno fue una primera aproximación en España de las ilustraciones que se emplearon masivamente desde 1912-1914 en publicidad o revistas para

³⁷ Este mecanismo se apreció con el caso de Marion Leonard cuya imagen quedó reproducida seis veces en una doble página en «Rex Film», *Arte y cinematografía*, 30 de abril de 1912.

³⁸ «Figuras femeninas de la escena. María Fernanda Ladrón de Guevara», *Nuevo Mundo*, 21 de diciembre de 1928.

³⁹ *Nuevo Mundo*, 20 de marzo de 1913.

IMAGEN 2

María Fernanda Ladrón de Guevara posando



FIGURAS FEMENINAS DE LA ESCENA
**MARÍA FERNANDA
LADRÓN DE GUEVARA**

Entre nombres actrices (Joaquín, María Fernanda Ladrón de Guevara se destaca con relevantes méritos propios. Está, con su esposa, el actor Rafael Rivich, al frente de una excelente Compañía de cámara, que apenas cesa de trabajar durante todo el año por las numerosas películas. María Fernanda Ladrón de Guevara es actriz de fina espiritualidad, de intenso expresivo ambiente, sobria y viva a la vez. La bellísima actriz fue designada, recientemente por el Comité Literario de México para asistir al Centenario de Tolstói. 101. 333.

Fuente: Revista *Nuevo Mundo* consultada en Hemeroteca Digital BNE.

seguidores en los Estados Unidos⁴⁰. Esto colaboró al mejor reconocimiento de las artistas, al estrechar la relación entre actor y receptor, gracias a la detallada apreciación de sus rasgos, rostro, maquillaje, vestido, etc.⁴¹

⁴⁰ Román GUBERN: «Orígenes, tanteos, lecturas y engaños (cine USA, 1895-1915)», *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2 (1989), pp. 79-80.

⁴¹ Edgar MORIN: *Les stars*, París, Seuil, 1972, p. 43 (1.ª ed. en francés, 1957).

IMAGEN 3

Matilde Moreno como Mater Dolorosa



Fuente: Revista *Nuevo Mundo* consultada en Hemeroteca Digital BNE.

Mientras que los mecanismos de reconocimiento habituales se basaron sobre todo en asociar las obras representadas, los papeles y las imágenes de las actrices en los espectáculos, también se recurrió a otras fórmulas que facilitaban un acercamiento entre la actriz y el público. Son las que hemos denominado de *identificación*, fundadas en técnicas más complejas, en cuyo diseño no solo intervenían las industrias del espectáculo, sino también las artistas, cada vez más conscientes de su presencia en el espacio público y del reconocimiento como actrices con talento que les aportaba el público, en otras palabras, cada vez más conscientes del poder que empezaban a obtener.

Una de las primeras estrategias consistió en escribir *reportajes sobre ellas*. En muchas ocasiones, las actrices tomaron la palabra para expresar su opinión sobre temas variados y contestar a preguntas en

entrevistas, lo que quiere decir que se buscaba una interacción que iba más allá de la simple representación de su figura o de nombrar sus papeles en obras. Uno de esos casos fue el de Milagros Leal, a la que preguntaron en 1922 su opinión sobre el donjuanismo. En su respuesta explicó que lo comprendía como una actitud común en las relaciones entre varones y mujeres. No obstante, no se quedó ahí la cosa, por cuanto que, para fomentar la identificación en el reportaje sobre el donjuanismo, *Nuevo Mundo* pidió su punto de vista sobre el tema al público: «La encuesta sigue abierta para aquellas de nuestras lectoras que quieran honrarnos con su opinión»⁴². Junto con ese llamamiento a que enviaran opiniones o ideas al respecto —que podían ser incluso publicadas con posterioridad en la revista— es de subrayar que la convocatoria se limitaba a los sujetos femeninos. Se puede entender que se apelaba a las lectoras para que se sintieran identificadas con la actriz. Nos referimos a que la presencia de las opiniones de las actrices en la prensa permitía que las lectoras se sintiesen atraídas por esas tomas de posición y las hicieran propias, asimilándolas. La identificación, en este caso, dependía de las lectoras, pero el mecanismo de pedir la opinión de las lectoras quedó manifiesto.

Otro tipo de reportaje sobre esta misma actriz apareció en 1932. Dedicado a la «nueva mujer», introdujo, con ejemplos de mujeres nacionales e internacionales, las actividades que realizaba ese nuevo tipo de mujeres. Leal fue una de las escogidas, junto a la actriz Ana María Custodio, y ambas representaron, en un ambiente artificial, estar jugando al billar, entretenimiento asociado, en exclusividad, a los varones: «Billar: hombres, humo de cigarros, voces. Pero en la actual incorporación femenina a todas las actividades —deporte o trabajo— no podía faltar la mujer ante el verde rectángulo de las mesas de billar». No obstante, en este reportaje se favoreció la asociación entre la «nueva mujer», las actrices y el ejercer tareas o tener distracciones masculinas: «El juego, siendo el mismo, parece otro, merced a ellas. Pierde esa aridez, esa monotonía de cosa árida, ese ambiente grueso y gris que le damos, inevitablemente, nosotros los hombres»⁴³. Ellas eran presentadas como un modelo a seguir, ac-

⁴² «Qué piensa usted de Don Juan y del “Donjuanismo”», *Nuevo Mundo*, 3 de noviembre de 1922.

⁴³ «Bajo el signo de la mujer nueva. BILLAR», *Nuevo Mundo*, 1 de enero de 1932.

trices que se atrevían a practicar un juego de hombres, por lo que las lectoras podrían sentirse identificadas, querer imitarlas, seguir su ejemplo. Se puede afirmar, pues, que este tipo de reportaje ayudaba a la identificación de las lectoras de la revista con las actrices que quedaban incluidas dentro de la *nueva mujer* de la época.

IMAGEN 4

Actrices jugando al billar



Billar: clásicamente, recintos cerrados, humo espeso, voces de hombres. Pastillas sobre las grandes mesas verdes. Seco resaca de los tacos. Cigarras y cigarras.

Billar: horas de estudio, horas soladas a los libros y a las aulas. Las jornadas lentas del profesor eran gratas en los billares de San Bernardo o la Luna. Cerca, en la Universidad, el buen profesor:

— Derecho Internacional, o Hacienda, o Sociología — llamaba incómodamente. Lataba Felipe Mayo, y ya llegaría el momento de estudiar, de repasar atropelladamente las asignaturas, de compensar el tiempo perdido en las horas invernales de juego y de madrugada...

Billar: hombres, humo de cigarras, voces. Pero en la actual incorporación femenina a todas las actividades — deporte o trabajo — no podía faltar la mujer ante el verde rectángulo de las mesas de billar. Y veía aquí, representada por Ana María Custodio — fina belleza rubia — y por Piliplon Lera — alegría de unos grandes ojos rojos en una piel suavemente morena —. El juego, siendo el mismo, parece otro, merced a ellas. Parece una aridez, esa monotonía de costumbre, ese ambiente espeso y gris que le damos, inevitablemente, nosotros los hombres...

por cortes

Bajo el signo
de la
mujer nueva

B
I
L
L
A
R

Fuente: Revista *Nuevo Mundo* consultada en Hemeroteca Digital BNE.

Estos artículos contribuyeron a que las lectoras se pensarán y sintieran más próximas a las actrices, se identificaran con ellas, técnica repetida en otras actividades como la *publicidad* y los *anuncios*. Algunas actrices patrocinaron productos o marcas, como Matilde Moreno, que promocionó *Heno de Pravia*⁴⁴. El anuncio relacionaba la marca con el rostro de la *comediante*: «La bellísima actriz Matilde Moreno, dice: “Después de Jabón de Heno de Pravia, cualquiera de los Jabones nacionales y extranjeros. Antes ninguno. Matilde Moreno”». La contundente afirmación era rubricada con su firma personal. Por tanto, mediante el patrocinio de esta marca, animaba a las lectoras a usar los mismos jabones que ella al dar fe, mediante su rúbrica e imagen, de su buena calidad.

Además de la apreciación del talento de estas mujeres, la prensa también enfatizó de manera positiva su aspecto físico. Su belleza, desplegada en imágenes, era una forma excelente de acercarlas a las lectoras. A Ladrón de Guevara le fue, varias veces, atribuida una hermosura, una elegancia, calificada de *aristocrática*: «María Fernanda Ladrón de Guevara, la actriz de todas las aristocracias, abolengo, belleza, inteligencia»⁴⁵ y «María Fernanda Ladrón de Guevara. Elegancia aristocrática, de auténtica gran señora, que es distinguida no ya por su indumentaria, sino por su linaje. Elegancia de cuna, esa elegancia que jamás poseerán las locas y las advenedizas, porque es la distinción del señorío»⁴⁶.

No obstante, a pesar de esos calificativos tan considerados, el nombre de esta mujer apareció en un reportaje sobre las operaciones que se hacían las actrices durante su estancia hollywoodiense, iniciativa presentada de forma negativa:

«La prensa diaria ha dado recientemente algunas noticias pintorescas: tales y cuales actrices de fama han estado en California, y vienen de allí [...] ¡cómo vienen! ¡Transformadas! ¡Con otra cara, otra nariz, otros ojos [...] sin arrugas [...] rejuvenecidas [...] guapísimas! Y la gente excl-

⁴⁴ *Nuevo Mundo*, 17 de marzo de 1916. No era la primera vez que patrocinaba esta marca, sino que en el año 1910 ya había realizado un anuncio parecido, justificado por ser la primera actriz del Teatro Español. Véase «Matilde Moreno. Primera actriz del Teatro Español», *Nuevo Mundo*, 29 de diciembre de 1910.

⁴⁵ Antonio G. DE LINARES: «Camino de América...».

⁴⁶ Carlos FORTUNY: «La vida del teatro. La elegancia de las actrices españolas», *Nuevo Mundo*, 12 de febrero de 1932.

IMAGEN 5

Portada de Matilde Moreno



Fuente: Revista *Nuevo Mundo* consultada en Hemeroteca Digital BNE.

maba: ¡California! ¡Habrà que ir allí en busca de la juventud, de la estètica, de la belleza!».

Tras esta crítica, el articulista concedía que todo podía estar justificado por alguna razón, en este caso por la necesaria presencia en las tablas del teatro:

«El sacrificio de la mujer por la belleza ha sido el que ha hecho posible y necesario el milagro, y más especialmente la mujer de teatro, percatada de

que en la escena de las bellas farsas no puede su arte alcanzar el grado superlativo de los éxitos sí no va acompañado de belleza y juventud»⁴⁷.

Esta crónica es un testimonio de la relevancia de la belleza ya en aquellos años, de la importancia de que las actrices resultasen atractivas, no solo para los críticos, sino también para el público. Una vez que habían conseguido ser reconocidas como talentos escénicos, el mecanismo de la belleza ayudaba al proceso de reconocimiento, pero también al de identificación entre actriz y lectora o actriz y espectadora.

Muy unido con la belleza, el último mecanismo se basaba en el aspecto físico transmitido con la vestimenta que se percibía en las imágenes y fotografías. Desde el decenio de 1910 se demandaba desde la prensa que el modo de vestir de las actrices en las tablas fuera el adecuado. Un ejemplo nos lo proporciona Carmen de Burgos en la sección del diario *ABC* «Los trajes de los estrenos», donde calificaba de apropiado o no el figurinismo de las actrices del teatro, como cuando alabó la corrección en este sentido de Rosario Pino⁴⁸. Sobre la adecuación de la vestimenta, el debate continuó en la década siguiente sobre la falda más corta que el corte clásico. Carlos Fortuny, seudónimo bajo el que se ocultaba el crítico de espectáculos y de moda Álvaro Retana, recomendaba con insistencia el uso de la falda larga en todos los momentos de la vida cotidiana. Para convencer a las lectoras no dudó en poner numerosos ejemplos del mundo del espectáculo. Recurrió a Milagros Leal y al testimonio y figura de María Fernanda Ladrón con el fin de descartar la falda corta:

«Esta otra dictadora de elegancias femeninas, tal vez la actriz española que más dinero gaste en vestir, la que puede ser calificada como espejo de aristocrático buen gusto, afirma: —Yo no concibo un traje de *mucho vestir* si no es con falda larga. Los trajes de comida, de *soirée*. ¡Hasta de boda!, no pueden ser, ni deben ser, de otra manera. Tú bien sabes que yo tengo adoptada la falda larga desde hace ya bastante tiempo; así es que me recogerá la moda. En cambio, juzgo que para trajes matinales y visitas de mucha confianza, para viajes [...] la falda corta está indicadísima»⁴⁹.

⁴⁷ «Milagros de la cirugía», *Nuevo Mundo*, 5 de agosto de 1932.

⁴⁸ Laura BURGOS-LEJONAGOITIA: *La crítica teatral en ABC, 1903-1918*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 266-267.

⁴⁹ Carlos FORTUNY: «La vida frívola. La reaparición de la falda larga», *Nuevo Mundo*, 29 de noviembre de 1929.

IMAGEN 6

Adecuación de la vestimenta



MARÍA FERNANDA LABRON DE QUIJANA
Fot. Acar (Miq)

MARÍA VALDES
Fot. Valdes

MARÍA LABÓN
Fot. Valdes

LA REPARACIÓN DE LA FALDA LARGA

—Yo no concebía un traje de noche con el su en una falda larga. Era un traje de comedia, de teatro, de fiesta de noche, un modo de ser, un deber, de otra manera. Té bien sabes que yo tengo adaptada la falda larga desde hace ya bastante tiempo así es que me recupero la noche. En cambio, juego para trajes matutinos y vestidas de mucha sencillez, para viajes... la falda corta está indolentísima.

RICE JENNA LAYTON

La española primera actriz, otra de las autorizadas máximas en lo que a elegancias, se refiere.

—Estos modelos bellosos resalta el problema de la comodidad con el pelo recogido y las faldas más recortadas todavía. Yo soy partidaria de la falda a media pierna, y considero un error pensar que la elegancia consiste en la falda larga. Si acaso, las que tengan las piernas finas.

EN SINGAPORE CORRIENTE

—No habíamos alargado ya las faldas por decirlo? ¿A qué pedimos que alargadas las elegantes por sí mismas? Se me impone la nueva moda, la elegancia, naturalmente, pero con un voto en contra.

RICE ANGELINA VELAZ

En el actual primera actriz del Infanta Isabel, diestra en distinción

vestimenta, tan famosa por su hermosura como por su talento, exclama, sencillamente:

—Me entusiasma que los hijos de Eva se arriesgan a aceptar el deterioramiento de la falda corta que ante el atractivo de la comodidad de la nueva moda, y subido a realidad como a una buena amiga. Desde luego, la falda larga me parece más señorial, y lo que perduran en consuelo el su gobierno es mejorará.

INGR VERA SERRANO

Después de la opinión de las actrices de comedia, comedia explora a alguna elegante afil del género lyrical, y ha acept el criterio que muestra una de las más lindas actrices de teatro.

—La elegancia no está en las faldas, sino en muchas cosas. En las actrices hay siempre completamente sencilla y sencilla elegancia. El día no es un problema de tela, sino de actitud.

Laura, entonces piensamente sus magníficos ojos siguen, alude a María Labón.

—Esto es lo que yo soy partidaria de la falda larga. Creo que con ella se me da un aire nuevo a las actrices de teatro de las treseras. La falda corta tiene la desventaja de ignorar a la gran señora con la comedia. Demuestra las que con ellas se encuentran nuestras piernas en las grandes revistas escénicas modernas, suman la primera en el teatro, aunque sólo sea como un generoso para inspirar al público.

O O

He aquí condensadas las diferentes opiniones de seis elegancias de Talía. Ella, autorizada, ha extendido el paupete favorable a la nueva moda que llama a la puerta de los hijos de Eva, y si las exigencias de cada se refieren, un sentido crítico, desde de pocas semanas. Algunos han venido las actrices con sus faldas y levantando a su caso más pobre que sus amigas.

Todo sea por decreto imperial de su majestad la moda...

CARLOS FORTUNEY

Fuente: Revista Nuevo Mundo consultada en Hemeroteca Digital BNE.

La gloria alcanzada

Las cuatro actrices escogidas representan un objeto poco tratado en la historiografía, solo rescatado en las investigaciones de género, pero tienen todavía mucho que decir si las contemplamos desde otras perspectivas. A través de ellas, y con ellas, se ha estudiado la evolución de los espectáculos escogidos y se ha indagado cómo se alcanzaba la gloria en un periodo concreto.

El complejo camino a la celebridad tuvo como partícipes a varias industrias, que emplearon diferentes mecanismos para que el público reconociera a las artistas y su talento: salida al extranjero, portadas con imágenes, tipos de personajes repetidos... Concluimos, pues, que no podrían haber existido los mecanismos creados por las industrias del espectáculo sin la capacidad de la prensa para mostrárselos al lector. Los mecanismos ayudaron a los públicos lectores al reconocimiento de las actrices, a las que se elevaba a la categoría de estrellas. En este caso, las revistas gráficas fueron las encargadas de sacar a la luz nombres y rostros que no hubieran sido conocidos ni reconocidos sin esa mediación. El público, por su parte, y dada la incesante repetición de sus apariciones, acabó identificando sus rostros, poniendo nombres a sus caras, sus obras, el teatro en que actuaban, etc.

Si nos centramos en el proceso de identificación, hemos preferido concentrarnos en las lectoras o espectadoras, ya que eran las personas a quienes iban dirigidos principalmente los mecanismos en la prensa. De esta forma, algunas mujeres daban un paso más y ya no solo reconocían a la estrella, sino que se identificaban con ella: querían ser como esas actrices de éxito que habían alcanzado la gloria. Los mecanismos utilizados en estas ocasiones no solo fueron promovidos por las industrias, sino que las intérpretes tomaron parte en ese proceso. La publicidad las mostraba con las indumentarias utilizadas en escena, al igual que también lo hicieron las tarjetas postales, reproducidas con gran éxito comercial. Además, en las entrevistas publicadas en la prensa introdujeron datos sobre su vida personal más allá de las tablas y del celuloide, que ayudaban a las espectadoras y lectoras a sentirse más cerca de las actrices que admiraban. De esta forma, el trabajo nos ha permitido ver algunos comportamientos femeninos de la época y, a su vez, contem-

plar el fenómeno de identificación con las mujeres del espacio público, que aportaron comportamientos y modelos a seguir para un número creciente de mujeres lectoras.

Por último, gracias a este artículo se incorpora el enfoque de los estudios de la celebridad (*celebrity studies*) a la historiografía y se propone una comprensión diferente de las fuentes hemerográficas habitualmente empleadas. Se dejan abiertos muchos otros campos para futuros trabajos: nuevas épocas, semejanzas y disparidades con otros países o nuevos sujetos presentes en el espacio público. Se considera, pues, que estamos ante una nueva vía con amplias posibilidades para proseguir la labor de análisis e interpretación desde la historia cultural.