



LA MUJER, OBJETO Y SUJETO DE CULTURA VISUAL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA / WOMEN, OBJECT AND SUBJECT OF VISUAL CULTURE DURING THE SPANISH SECOND REPUBLIC

JAVIER PÉREZ SEGURA
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 04/09/2024

Aceptado: 29/11/2024

Resumen: El objetivo principal de este artículo es subrayar que la mujer fue protagonista de la cultura visual entre 1931 y 1936. Su cuerpo siguió siendo un objeto sexualizado en fotografías y en películas, pero en paralelo surgieron numerosas pintoras o fotógrafas que rompieron ese techo para ser autoras de imágenes modernas. Para ello, hemos estructurado sus contenidos en una introducción teórica y en dos bloques centrales, dedicados respectivamente a cada uno de esos planteamientos. Utilizando perspectivas sociológicas, de la recepción y de género, se enumeran algunos de los ejemplos más relevantes (y aún poco conocidos) y se aportan conclusiones. Entre ellas, que el diálogo entre identidad y globalidad fue determinante en la construcción del relato moderno en España, o que los medios de masas (en sus reportajes pero, en especial, en las páginas publicitarias) tuvieron un rol decisivo en ese mundo urbano y cosmopolita previo a la Guerra Civil.

Palabras clave: Segunda República española, imágenes de la mujer, medios de masas, fotografía, pintura.

Abstract: The aim of this article is to underline that women became main characters of visual culture between 1931 and 1936. Their bodies kept on being a sexualized object in pictures and movies, but at the same time many women painters and photographers emerged who broke through their undetectable ceiling to become authors of modernity images. We have structured its contents in a theoretical introduction and two main parts, dedicated respectively to each of these approaches. Using sociological, reception and gender perspectives, we list some of the most relevant (and still little known) examples and draw conclusions such as the fact that the dialogue identity-globality was decisive in the construction of modern narratives in Spain, or that mass media played a major role in that urban and cosmopolitan world prior to our Civil War.

Keywords: Spanish Second Republic, images of the woman, mass media, photography, painting.

Pérez Segura, Javier. «La mujer, objeto y sujeto de cultura visual durante la Segunda República». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 163-182.
DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.008>. ISSN: 2530-8238

Es un hecho que uno de los fenómenos sociológicos más definitorios de los años de entreguerras en Occidente —y desde los años veinte y hasta el comienzo de la Guerra Civil en España—, fue el creciente protagonismo de la mujer en todas las esferas de la vida. Durante la Segunda República se produjeron avances significativos como la aprobación del divorcio, el aborto, el derecho al voto y la aspiración a la igualdad de género, transformaciones impulsadas por las élites y encarnada en representantes políticas como Clara Campoamor, Victoria Kent o Margarita Nelken; en paralelo, se intensificó el liderazgo cultural de instituciones como la Residencia de Señoritas, nacida en 1915 de la Junta de Ampliación de Estudios. Fue dirigida por María de Maeztu, quien también estaría al frente del Lyceum Club Femenino (creado en 1926), otra de las plataformas clave, junto al Instituto Internacional, para entender el desarrollo de esa tendencia.

Este ensayo va a tratar de enmarcar todo ese proceso a partir de diversos aspectos que conciernen a la creación artística y visual. En primer lugar, abordará algunos de los que hacen referencia a los modos de representación, a cómo fueron mostradas las mujeres en los medios de masas (fotografía, cine) durante ese periodo. Nos referimos a unas miradas muy concretas hacia esas mujeres, las que se enfocaron en su cuerpo, y en especial en las distintas maneras de exhibir su desnudez. Obviamente, la actitud cosificadora de los siglos anteriores no desapareció en esos primeros años treinta, ni mucho menos (porque sigue persistiendo hasta hoy, lamentablemente), pero se produjeron algunos matices que tienen que ver con el nacimiento de la cultura de masas que lo hacen diferente y que por eso nos interesan. En una segunda parte de este artículo, nos centraremos en las mujeres como creadoras de arte y fotografía moderna en ese periodo, y de qué forma ellas encarnaron ese proceso, personal y colectivo, de liberación social al tiempo que con sus obras contribuían a la construcción visual de la modernidad.

Empezaremos afirmando que desde los años veinte se venía registrando un crecimiento exponencial de las representaciones del cuerpo en los medios de masas occidentales, tendencia que en la década siguiente sería abrumadora. Se trataba de cuerpos desnudos y femeninos en su inmensa mayoría, como hemos apuntado arriba, siendo estos dos aspectos esenciales de ese telón de fondo sobre el que se planteará este ensayo. En el primer caso, la desnudez artistizada, que fue puesta en relación con una serie de prácticas de ocio (o sea, de consumo visual y cultural) de las que hablaremos más adelante pero que, anticipo, tienen mucho que ver con el deporte o el cine; por el contrario, en el segundo caso, la desnudez de la mujer estéticamente presentada, que registra la actualización de una tradición milenaria, pero consagrada especialmente desde el Renacimiento y el Barroco,

y que tiene todo que ver con el hecho de que tanto los artistas como los clientes eran y serían abrumadoramente hombres.

Así pues, la representación visual del cuerpo desnudo femenino fue, al mismo tiempo, epicentro y excusa de una actitud machista que, en el mejor de los casos, lo consideraba motivo predilecto de inspiración (la musa) y, en el peor, un mero objeto de deseo (el fetiche), de consumo rápido y sustitución más rápida todavía. Pero también debemos ampliar esa perspectiva tan estrecha para comprender que en ocasiones esa omnipresencia de cuerpos femeninos desnudos era, de hecho, un síntoma más de la liberación de la mujer, que ejercía así su derecho a mostrarse como quisiera y que de paso reclamaba una sociedad más tolerante, en la que la censura y la moral (tan conectadas, por otra parte, en todos los países) tuvieran menos poder sobre la existencia de las mujeres. En las clases medias y en las menos favorecidas, esa ruptura de convencionalismos se hacía notar, sin ir más lejos, en diversas manifestaciones sociológicas como el creciente triunfo del erotismo en todo el universo de revistas gráficas (tanto en la publicidad de productos destinados a ellas como en la reproducción “artística” de esos desnudos, en este caso destinada a ellos sobre todo), la popularidad de las novelas eróticas, el cine importado de Hollywood, e incluso en algunas representaciones teatrales, que en el caso español están siendo bien estudiadas (Guillén Lorente, 2022).

El cómo y el por qué se produjo esa avalancha de representaciones de cuerpos femeninos desnudos cobra una enorme importancia. De hecho, no es exagerado afirmar que estamos ante uno de los asuntos centrales en la construcción de toda la cultura visual de la contemporaneidad en Occidente. No solo como objeto de estudio en sí mismo, anclado en un tiempo específico, sino porque la complejidad y potencialidad de esos modos de presentación sentaron las bases de un discurso que se confirmaría durante las décadas siguientes. Además, su influencia fue mayor porque todos esos desnudos pintados, fotografiados o filmados traspasaron sin ninguna dificultad las fronteras geográficas y políticas, hasta convertirse en un elemento más que definiría la cultura del pasado siglo.

Retomando una introducción que escribí hace unos años (Pérez Segura, 2022), me parece importante recuperar algunas reflexiones generales (Armstrong, 1998) sobre por qué, a comienzos del siglo XX, era tan importante el cuerpo para la modernidad. Después de plantear la complejidad de los mecanismos de concepción y percepción del cuerpo —como frontera entre el yo y el mundo, como incompletud que podría ser solucionada mediante la tecnología, como totalidad de fragmentos ensamblados—, concluía que fue así, entre otras razones, en tanto en cuanto necesario contrapunto vitalista al

desolador balance de la Primera Guerra Mundial, con sus millones de cuerpos muertos o mutilados. Ese panorama es lo que habría llevado de inmediato a impulsar toda una serie de actuaciones sobre el cuerpo destinadas, en revancha, a la búsqueda del hedonismo a través de la perfección física, que por lo general fue entendida como sinónimo de felicidad individual y, por qué no, también de triunfo social. De forma metafórica, concluye que «el cuerpo troceado fue cosido en un sistema de prótesis virtuales: un sistema que al mismo tiempo expone y remedia los defectos, implicando un cuerpo total que sólo podía ser conseguido mediante la tecnología» (Armstrong, 1998: 100).

En consecuencia, fue entonces cuando se convirtieron en temas cotidianos —con un creciente e imparable interés para todas las clases urbanas, pudientes o no tanto— asuntos que desde entonces nos siguen interesando al máximo porque, de hecho, tienen todo que ver con la cuestión central de la identidad en los tiempos de la modernidad. Y en su inmensa mayoría estuvieron obsesionados con el cuerpo de la mujer, en total sintonía con lo que había caracterizado la cultura occidental desde hacía milenios. Nos referimos, sin ir más lejos, al auge de la cirugía plástica, de los tratamientos de belleza, de la industria del maquillaje y la existencia de una publicidad fuertemente erotizada, al culto del cuerpo musculado, a los concursos de belleza o a los grandes espectáculos nocturnos, en algunos de los cuales decenas de mujeres mostraban sus cuerpos en coreografías mecanizadas que animaban el deseo del público¹.

Todos estos fenómenos culturales, que cubrían tanto la esfera del trabajo como la del ocio, tienen que ver con un proceso más globalizador como es el de la naciente sociedad de consumo, que utilizaría el cuerpo —y en especial el cuerpo femenino, insistimos— como plataforma de exhibición de infinitos productos:

Consumir no se trataba sólo de comprar sino también de ver, de desear bienes y también de entender el cuerpo de modos muy particulares. Esto último ciertamente convertía el cuerpo en algo en continua necesidad de monitorización y atención, así como en algo en un cambio rápido y alarmante (Nicholas, 2015: 26 y 32).

Este ensayo subrayará algunos episodios del panorama español, pero —excepto algunas iconografías explícitamente ancladas en los tópicos de la tradición española más folclórica, apegada por ejemplo a lo flamenco o a lo gitano— en el fondo lo sobrepasa, como decíamos arriba, para integrarse en un

1 Existe una abundante bibliografía sobre todos estos apartados, entre la que destacamos las monografías de Chapman, D. y Grubisic, B. (2009). *American Hunks. The Muscular Male Body in Popular Culture 1860-1970*. Vancouver: Arsenal Pulp Press; Savage, C. (1998). *Beauty Queens. A playful history*. New York: Abbeville Press; y Haiken, E. (1997). *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

modelo transnacional, que desprendía el glamuroso perfume de la modernidad. Sobre todo, a través de la imagen fija (como publicidad, carteles o fotogramas de las revistas gráficas, sin olvidar algunos cuadros o esculturas) o en movimiento, en el cine.

A mediados de los años treinta, el fenómeno se había extendido por todas partes, permeando hasta las instituciones más conservadoras. Pocos días antes del comienzo de la Guerra Civil se inauguraba, como cada dos años aproximadamente, una nueva edición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En un artículo muy extenso que aparece en la importante revista gráfica *Crónica* —que va a aparecer una y otra vez porque fue un espacio privilegiado para estas cuestiones—, las seis reproducciones de tamaño grande de obras de arte son desnudos femeninos, todos muy sensuales. Mujeres tumbadas con los brazos alrededor de la cabeza, adormiladas o mirando provocativamente al espectador. Como en los siglos anteriores. Los títulos de esas obras refuerzan el tono erotizante y están firmadas por los pintores Ramón Stolz (*Vacaciones*), Daniel Sabater (*Son perfectas cuando duermen*), Juan Giráldez (*Capricho andaluz*), Francisco Rodríguez S. Climent (*Reposo*), Luis Muntané (*Naturaleza*) y una escultura de Federico Marés (*Desnudo*). Sus cuerpos están interpretados mediante lenguajes tan variados como el *art déco*, el clasicismo, una cierta figuración épica (inspirada, por otra parte, en los totalitarismos alemán, italiano o soviético) o la reducción geometrizable de sus formas, pero el artículo no se centra en esa cuestión sino en aclarar si los temas de esas obras eran modernos o no, lo cual resulta de lo más interesante:

Al pasar por las salas se experimenta el efecto de haberse perdido en la noche de los tiempos. Esta Exposición lo mismo puede ser la de 1936 que la de 1935 o la de 1928. Están en los cuadros los mismos motivos que inspiraron a varias generaciones de pintores [...] En una época como la nuestra, en la que todo se ha renovado, los pintores, creo yo, no han sabido captar los panoramas nuevos, y se han dedicado, como ayer y como anteayer, a llevar a los lienzos a los pescadores sacando la red, a las mujeres de Lagartera vestidas con el traje típico y a sorprender a unos labradores valencianos debajo de una parra ¿No hay otras cosas más importantes que hacer? Por lo visto, no. En este aspecto, la Exposición no revela el nivel de la época [...] Apenas se encuentra una alusión a la vida deportiva, a las nuevas formas sociales o simplemente a la vida de hoy. Todo o casi todo es pasado y manoseado. Hay, por ejemplo, una señorita que toca el piano junto al balcón. En cambio, no hay ninguna que se tome un *cock-tail* en la «barra» de un bar americano. Hay muchos carros y carretas, pero no hay más que un automóvil. Hay muchas medias de algodón y ninguna de seda. Esta falta de sincronismo entre los autores y su tiempo no está salvada sino por contadísimas excepciones [...]

Muchos desnudos. Los desnudos siempre están bien, siendo de mujer, y si es en verano, como ahora, mucho mejor. Sin duda, por la temperatura de la estación es por lo que todas las modelos están durmiendo la siesta. Desnudos de Muntané, de Berdejo, de Vila Arrufat, de Pellicer, de Stolz Viciano... Desnudos en todas las salas. Muchos estarían mejor vestidos, y alguna mujer que se lava los pies en una palangana haría bien en no limitar tan loable medida higiénica más que a una parte tan reducida de su cuerpo (Martínez Gandía, 1936).

Sin dejar de subrayar el pretendido humor (en todo caso, de mal gusto) de las últimas líneas, el artículo viene a confirmar que el gran género de esa muestra era el desnudo, por encima del retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Eran desnudos explícitos pero velados por la tradición pictórica. Más sutil es el erotismo del cuerpo femenino que aparece en la película documental *Esencia de verbena* (1930), realizada por el activista cultural —y luego político, como militante del fascismo— Ernesto Giménez Caballero, que en la posguerra ocuparía cargos de relevancia en el franquismo como referente del estilo que debía adoptar el nuevo régimen. Pero estamos en 1930, unos meses antes de las elecciones de primavera de 1931 y la consiguiente proclamación de la Segunda República. Giménez Caballero (en adelante, Gecé, como se hacía llamar) había sido uno de los pioneros en introducir el futurismo y, sobre todo, el surrealismo, vanguardia que fue rápidamente adoptada por muchos de nuestros poetas, novelistas y artistas plásticos. Gecé había viajado por toda Europa (lo que dejó sistemáticamente consignado en su libro *Circuito imperial*, de 1929) y, sin embargo, decidió realizar una película como aquella, en la que se combinan elementos y temáticas castizos (la propia idea de verbena, obviamente, tan madrileña y tan popular) con un empleo muy atrevido para la época de planos de cámara: diagonales, picados y contrapicados, mucho más propios de las cinematografías avanzadas del continente, como la soviética o la de la Bauhaus (Monasterio, 2008; Barragán, 2022).

En ese cortometraje de apenas once minutos de duración existen un par de fugaces planos que son los que me interesa comentar. Por delante de un muro vemos pasar un cuerpo de mujer —literalmente un cuerpo, porque la cámara no nos deja ver su cabeza, su rostro— que se detiene, se sube su falda corta y se ajusta la liga de su pierna izquierda. Un corte neto nos lleva, como relación de causalidad, a otro plano mucho más inquietante, enmarcado por un círculo, en el que decenas de ojos masculinos parecen espiar esa acción tan cargada de erotismo para la época. O sea, que lo que nos presenta Gecé es un cuerpo femenino cosificado, de nuevo, por la(s) mirada(s) masculina(s). Eso sí, se trata de un cuerpo moderno, a tenor del vestido corto de la protagonista de dicha escena tan propia del *voyeur*, lo que la diferenciaba mucho de las que habían sido habituales representaciones en el arte y la fotografía española de la época.

Pensemos, por ejemplo, en uno de los mejores fotógrafos pictorialistas previos a la Guerra Civil, Josep Masana. Estuvo muy activo en Barcelona, publicando numerosos de sus trabajos en revistas especializadas como el *Art de la llum* o el *Arte fotogràfic*, con un estilo que se dirigió a menudo hacia la fotografía publicitaria, en su caso a medio camino entre la Nueva Objetividad y la Nueva Visión —las dos

grandes tendencias vanguardistas del periodo de entreguerras— y el pictorialismo decimonónico, estilo en el que alcanzó una producción muy amplia de desnudos femeninos (Comas, 1984; Formiguera y Zelich, 1994). En este caso, aquella mirada vanguardista de Gecé es sustituida por una aproximación más historicista, que interpretaba grandes obras de la pintura de los siglos anteriores. En una de sus fotos vemos, por ejemplo, a una Salomé con el pelo a lo *garçonne*, que contempla una cabeza del Bautista que perfectamente podría haber sido tallada durante el Barroco. Las marcadas sombras, sin embargo, delatan la influencia de tendencias como el expresionismo alemán de películas como *El gabinete del dr. Caligari* (R. Wiene, 1920) o *Nosferatu. Una sinfonía del horror* (F. W. Murnau, 1922).

Hay también, en su trabajo fotográfico más reconocido durante esos años, un amplio espacio para lo que podríamos denominar «lo exótico erótico», con mujeres desnudas en medio de escenografías romanas, egipcias, incluso con referencias budistas. En paralelo, entre toda esa hibridación de fuentes visuales de inspiración para el fotógrafo catalán destaca un tema como es el de las majas desnudas, o envueltas solo con un mantón de Manila, que ejemplifica mejor que ninguno la pervivencia de las iconografías tradicionales de tipo folclórico, que apuntan a enfoques casi antropológicos sobre lo que suponía «lo español». Algunos pintores tardosimbolistas, como Julio Romero de Torres, José María López Mezquita o Anselmo de Miguel Nieto, llevaban unos años firmando cuadros con esas mismas «majas desnudas», lo que confirma el hecho de la enorme popularidad de esa iconografía. Y cómo esas composiciones, y esos modos de presentación, circulaban con fluidez entre medios tan diferentes como la pintura, la escultura o la fotografía. Y que lo hacían en todas las direcciones.

Massana se dedicó también mucho a la fotografía publicitaria, como algunos compañeros de profesión sobre todo en Cataluña. Su objetivo era casi cualquier objeto, desde ruedas de coche a perfumes, pero dentro de ella me gustaría destacar sus aportaciones para la crema adelgazante Gelée Mitza, muy popular en los años treinta. Así, una de sus fotografías presenta una Venus de Milo moderna, sin brazos pero de una carnalidad tan alejada del original griego en mármol blanco que provoca una sensación de extrañamiento que, por otra parte, comparte referencias visuales y conceptuales con el gran movimiento de vanguardia del periodo, el surrealismo, que no en vano tenía entre sus líderes a otro catalán, nada menos que Salvador Dalí. Se trata de un tema que está aún por investigar en toda su profundidad pero del que tenemos ya suficientes indicios como para poder establecer esta hipótesis de la conexión entre surrealismo y foto publicitaria; por ejemplo, el interés del artista de Figueras por la fotografía moderna, tanto por

teorizarla como por emplearla de maneras muy diversas dentro de su definición subversiva moralmente de arte (Manzano, 2021). En todo caso, volveremos a Dalí cuando hablemos de la importancia que tuvo el cine, su cine, en mantener la buena salud de ese proceso de cosificación del cuerpo femenino.

En definitiva, la fotografía se apoderó de las nuevas maneras de representación del cuerpo de la mujer, dejando relegadas cada vez más a las artes tradicionales. Baste recordar ese episodio especialmente interesante que es el de las agencias de publicidad internacionales, que vendían sus imágenes a las revistas gráficas de muchos países. Una de las más exitosas en España fue el Studio Manasse, fundado en 1922 en Viena por los húngaros Olga Spolarich (aunque en ocasiones aparece mencionada como Olga Solarichs) y su marido, Adorja'n von Wlassics (Faber y Laurence, 1998). Fue una auténtica factoría de miles de imágenes que se vendían al mejor postor. Muchas de ellas son desnudos femeninos definidos por el glamur, que a menudo buscan la analogía con la promoción de las estrellas de cine de los años veinte y treinta, y que hacen un empleo muy dramático de las sombras. En general, optaron por los registros naturalistas pero en ocasiones también se atrevieron con retos técnicos, como las superposiciones, los fotocollages y los fotomontajes. Durante quince años, hasta 1937, realizaron miles de fotografías, como decimos; de hecho, en España, dentro de las páginas de la destacada revista gráfica *Crónica* se han localizado nada menos que 263 fotografías, publicadas entre otoño de 1931 y finales de 1936, en las que se muestran todas las miradas posibles hacia el cuerpo femenino, a veces anónimo, otras de conocidas actrices de cine, teatro o espectáculos de variedades (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2023).

El otro gran proyector de desnudos, el cine

Sin duda, junto a la fotografía impresa en revistas fue el medio preferido para sexualizar a la mujer aún más. Los actores que aparecían en esas películas, pero sobre todo las actrices, eran el sueño y el espejo en que se miraban, en todo el mundo, miles de hombres y mujeres desde la oscuridad de la sala. Es bien sabido que el cine fue muy relevante en la gestación de la modernidad, por supuesto, convertido de inmediato en un fenómeno de masas. Por su condición de industria, es decir, una actividad que ofertaba solo productos que podían tener garantizada una buena taquilla, reflejó a la perfección todos los tópicos y reformulaciones del cuerpo que se produjeron en ese periodo de entreguerras (y las revistas de cine darían cumplida cuenta de ello, como detallaremos más adelante).

Aquí habría que distinguir, a modo de breve introducción, entre cómo abordó este asunto el cine más experimental y cómo lo hizo el más comercial. Respecto al primero, pese a que fueron muy escasas las películas que merezcan ser llamadas propiamente de vanguardia, abordaron con interés los diversos modos de representación del cuerpo femenino. En la futurista *Thaïs* (1917), del también fotógrafo Anton Giulio Bragaglia, la cámara se centra en una mujer tardosimbolista de belleza lánguida; en *Ballet mécanique* (1924), del cubista Fernand Léger, se nos muestra en cambio el rostro multiplicado y muy maquillado de Kiki de Montparnasse (seudónimo de Alice Prin), pero también unos planos con piernas de maniquí de escaparate, elementos que eran y siguen siendo habituales del fetichismo. Se trata de una aproximación que al año siguiente reaparecería en *Entreacto* (1925), de René Clair, con esa repetición obsesiva del plano en contrapicado, incluso en nadir, del cuerpo de una bailarina. Película dadaísta por excelencia, anticipa además las poliédricas interpretaciones del cuerpo femenino que estaba a punto de desplegar el surrealismo, que por lo general definiría a las mujeres como máquinas deseadas y deseantes. Lo vemos en el que es considerado el film más temprano de ese ismo, *La concha y el reverendo* (1928), de la directora Germaine Dulac, pero sobre todo en *La estrella de mar* (1928), de Man Ray, y en las dos primeras obras maestras de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). En el caso de *Un perro andaluz*, en cuyo guion participó Salvador Dalí, se opta por la presentación de fragmentos corporales, que en ocasiones desembocan en anamorfosis y metamorfosis sorprendentes, como la escena en la que unas manos masculinas tocan un culo que se convierte en unos senos femeninos².

En la segunda, en cambio, el aragonés parece decantarse por la provocación surgida de la acción de cuerpos enteros, sobre todo el de la protagonista, Lya Lys (seudónimo de Nathalie Margoulis), cuya inconfundible modernidad es subrayada tanto por su modo de vestir como por su maquillaje o sus explícitos deseo y libertad sexual. No debemos olvidar que quien había sido uno de los maestros de Buñuel, el alemán Fritz Lang, había firmado poco tiempo antes esa obra maestra del expresionismo llamada *Metrópolis* (1927), sublime muestra de la gran complejidad de los modos de representación de la mujer en el cine. Desde el candor y la belleza ideal de su protagonista, María, hasta la actualización del mito

2 Pocos años más tarde, en 1933, Dalí realizaría ese mosaico fotográfico de rostros, cuerpos y trozos de cuerpo de mujer que titula *El fenómeno del éxtasis*, y en el que hay referencias al Modernismo y al fetichismo. Apareció ilustrando un artículo suyo homónimo en la revista *Minotaure* (núms. 3-4) y sobre esa imagen se ha escrito un lúcido ensayo, Lahuerta, J. J. (2004). *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Siruela.

de *femme fatale* en su versión robótica, es protagonista de una célebre escena en la que su danza aviva el deseo de decenas de hombres que, al final de la secuencia, se han convertido solo en pares de ojos que se amontonan mientras acosan a ese engendro de la tecnología³.

Pese a todo, la vanguardia seguía quedando muy lejos del inagotable caudal de imágenes y arquetipos femeninos que comercializaría —y lo decimos con toda la intención cosificadora del término— el cine menos radical, pero también el que sin duda tuvo una mayor recepción popular. Se trata de un asunto fundamental porque es el que ocupa casi la totalidad de las páginas de las revistas de cine que vamos a analizar en breve. Llegados los años treinta, ya estaba firmemente anclado el *star system* (otra invención consumista) en los principales países occidentales, y lo lideraban sobre todo ellas, actrices que atraían a masas de seguidores y seguidoras que veían en esos cuerpos la encarnación de todas sus ideas sobre la mujer moderna, cosmopolita e independiente. Y, por supuesto, de una belleza perfecta. En Hollywood siempre fue una tentación difícil de resistir y pronto aparecieron los primeros desnudos en pantalla: Anette Kellerman en *Hija de los dioses* (1916), Lili Damita en *Tacones rojos* (1926) pero, sobre todo, *Madame Satán* (1930), dirigida por Cecil B. de Mille, aunque el primer desnudo integral en pantalla se hizo esperar un poco más, el de Hedy Lamarr en *Éxtasis* (1933). Ese mismo año los desnudos eran, por el contrario, presentados de una manera más natural, si atisbo de tentación, en algunas de las primeras cintas nudistas, como la célebre *Elysia* (1933), en cuyo cartel anunciador se leía:

Evas modernas, Adanes modernos, pero ninguna serpiente cerca, ya que todos son felices, sanos y sabios en Elysia [...] En todo el mundo hay más de 3.000.000 de nudistas, viviendo y disfrutando de la vida, en más de 50.000 campamentos nudistas. Sólo en América hay más de 500 campamentos nudistas. ¿Puede ser tan malo el nudismo?

La imagen que ilustraba ese cartel era un hombre fumando y una mujer de pie, en medio de un paisaje natural casi edénico. Ambos cuerpos están desnudos, por supuesto. En España, la censura puso todos sus medios para evitar que sobrevivieran escenas en las que aparecen cuerpos femeninos desnudos o semidesnudos, y hay una larga lista de películas de ficción en las que se pueden ver esos saltos de pantalla tan inesperados (Paz Rebollo y Montero Díaz, 2010).

Es interesante hacer notar que ese auge del naturismo estaba vinculado a tomas de postura frente al presente —como el rechazo de la revolución industrial

³ Y que, lejos de cualquier casualidad, reaparece en uno de los escasos films vanguardistas españoles, *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, y posiblemente con guion de Ramón Gómez de la Serna, como ya hemos comentado.

y de la ciudad, o la vuelta a la naturaleza—, que compartían algunas posiciones políticas como el anarquismo. En España durante los años veinte y treinta se publicaron muchas monografías y revistas anarquistas, que son un tesoro para investigaciones como la nuestra. En portadas y páginas interiores de publicaciones como las valencianas *Estudios* (1922-1937) y *Orto* (1932-1934), artistas como Manuel Monleón o Josep Renau realizaron decenas de fotomontajes en los que domina una imagen del desnudo femenino como signo de salud, rodeada de escenarios naturales, en el que se le intenta liberar de la perversión de la mirada, del exceso de sexualización. Pero fueron minoritarias respecto a la tendencia habitual, como decimos.

Lógicamente, desde el punto de vista comercial, se potenció ese «apetito visual» de muchas maneras, creando incluso ciclos o casi subgéneros como las películas de Busby Berkeley durante los años treinta, donde decenas de chicas ejecutaban complicadas coreografías con precisión matemática, como ya estaban teorizando algunos críticos de la cultura (Kracauer, 1995). De forma más sutil, triunfa en la llamada *screwball comedy*, donde se ofrece una imagen de la mujer como rebelde frente a las convenciones, libre para elegir qué ser, qué vestir, con quién estar y a quién amar. *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, sirvió casi como una plantilla para numerosos directores de ese periodo. De la pasividad habitual que se había impuesto hasta entonces a los roles femeninos en el cine, ellas —lideradas en esa ocasión por Claudette Colbert— pasaron a tomar la iniciativa.

La invasión de la industria hollywoodiense sobre el resto del planeta, como decimos, se hizo más evidente en los años treinta. Y se multiplicaron las escenas y planos que mostraban los ideales de bellezas, respaldados por la teorización de un término que empezaba a ponerse de moda, el *sex-appeal*. Como se afirmaba en una revista de cine barcelonesa en 1934:

Son los americanos los que han realizado la comercialización en gran escala del sex-appeal. Gracias a ellos, la perfección de las piernas de una señora puede alimentar y en cierta manera satisfacer la fantasía de millones de ciudadanos de todos los continentes [...] El público, por su parte, qué quiere ¿qué los actores sean bellos o que sean buenos? El espectador prefiere, naturalmente, que posean ambas cualidades a la vez, pero en caso de elección forzosa ¿por qué se decidiría? (Planes, 1934).

Se comparaba luego, en ese mismo artículo, a algunas de las actrices que entonces eran símbolo de esa sexualidad, contraponiendo a Marlene Dietrich («Cuando nos enseña las piernas en *El ángel azul* nos ha dado la medida de todo su talento») con Greta Garbo, a la que sí valora también por sus dotes interpretativas, además de por su belleza. Para el periodista y novelista César M. Arconada, era la

misma diferencia que existía entre Buster Keaton y Charles Chaplin, o sea, entre una fría máscara y un cálido talento pleno de humanidad:

En medio de la frivolidad de los desnudos del cine —carne blanda, carne de espumas de voltios— su desnudo es prieto, real, conciso, rotundo. Entre la carne —falsa— de figurines, solo su carne tiene palpitations, emociones. Entre los cuerpos de cera de los muñecos del film, solo su cuerpo vive con abundancia de pasión. Con exceso [...] Greta Garbo: desnudo de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del cinema (Arconada, 1928).

De nuevo aparece Salvador Dalí, que pintó incluso en 1934 el óleo *El espectro del sex-appeal*, para el que realizó varios dibujos previos, y que teorizó sobre esa categoría, que él asociaba a la frialdad erotizante que vería reencarnada en Mae West y en Greta Garbo, en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*:

Estoy orgulloso de haber predicho, en pleno apogeo de la anatomía funcionalista y práctica, entre el mayor de las burlas escépticas, la inminencia de los músculos redondos y salivarios terriblemente pegajosos de pensamientos de vuelta biológicos de Mae West.⁴ Hoy anuncio que toda la nueva atracción sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus posibilidades y recursos espectrales, es decir, de toda su posible disociación, descomposición carnal, luminosa [...] La mujer se hará espectral por las desarticulaciones y deformaciones nuevas de su anatomía, el «cuerpo desmontable» y la aspiración y verificación álgida del exhibicionismo femenino [...] A través de la luminosidad fulgurante y extra rápida del *sex-appeal* de los despellejamientos vivos, el prosaísmo monumental de los grandes automóviles y de las planchas de las enfermeras se convertirá en fantomático y sereno (Dalí, 1934).

Se publicaron decenas de revistas sobre cine, que eran básicamente sobre cine hollywoodiense, con el nacimiento del *star system* y los consejos estéticos que daban las actrices más idolatradas del momento, como Greta Garbo, Mae West, Jean Harlow o la alemana Marlene Dietrich. En cualquier kiosco había publicaciones de las grandes productoras (Fox, Paramount), también otras como *Cine Mundial*, editadas en español desde Nueva York; en Barcelona, destacó sobre las demás *Popular Films*; en Madrid, *Cinegramas* o *Súper-cine* fueron algunas de las cabeceras más leídas.

En cualquier caso, las opciones visuales que se manejaban a la hora de representar el cuerpo femenino (a menudo, cosificado) fueron casi infinitas y pasan del extremo de la tira cómica al del fotomontaje más vanguardista en el que aparecen cientos de piernas, que homenajean algunas *dancing girl bands*, diríamos, como las Tiller Girls o las Goldwyn Girls, que hacían giras por todo Occidente, también por España.

4 En 1934 la revista estadounidense *Vanity Fair* había nombrado «famosos del año» a Dalí y a Mae West. Ese año Dalí pinta un temple titulado *Rostro de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, y que décadas más tarde, y con la ayuda del arquitecto Óscar Tusquets, llevaría a las tres dimensiones en una sala de la Fundación Gala Salvador Dalí de Figueras.

Además, ese culto se alentaba con concursos de lo más variado, en el que las lectoras podían mandar sus fotos con la esperanza de ser famosas. Podríamos decir que se pasaba de un rol pasivo a otro activo en la búsqueda de la belleza ideal normativa. En muchos de esos concursos se buscaba a las más guapas que llevaran el tinte de moda, el rubio platino. Otras veces eran una especie de jeroglíficos visuales a partir de partes del rostro de actrices famosas. La sensación de que, en busca de la belleza perfecta femenina se estaba en realidad frente a algo parecido a Frankenstein no deja de ser inquietante, ¿verdad? En la prensa estadounidense también hubo concursos visuales en los que se tenía que adivinar de quien era un brazo, una pierna, un par de ojos, una melena (Pérez Segura, 2017: 332). Por ejemplo, en un artículo de la celeberrima *Vanity Fair*, ese concurso se presentaba con esta introducción:

Se han acabado los días en que las chicas decían: “Mi fortuna es mi cara, señor”. Ahora la fortuna sigue no a las caras sino a pequeñas porciones de ellas —una ceja curva, una brillante tapa de pelo, un labio trémulo, una nariz de forma extraña o un bigote sabroso— [...] Es posible estimar que las piernas, bigote, hombros, pecho, ojos, labios, muñecas, pies, nariz, puño, pelo y espaldas descritas en estas páginas puedan ser valoradas en dos millones de dólares (Anónimo, 1932: 30).

Ellas crean imágenes de modernidad

La segunda parte de este trabajo muestra el lado más dinámico y libre de la mujer moderna en España durante la Segunda República. Y es el de ellas como creadoras plásticas, ya no como objetos de deseo o de inspiración para ellos. Por supuesto, somos conscientes de que son solo una parte del total formado por las novelistas, las poetas, las periodistas o las políticas durante ese tiempo, pero aquí nos interesa ese proceso de exhibición de la mujer moderna que llevaron a cabo las artes visuales.

En pintura, quizás las cuatro más destacadas fueron Maruja Mallo (1902-1995), Ángeles Santos (1911-2013), Delhy Tejero (1904-1968) y Rosario de Velasco (1904-1991), aunque hubo muchas más, como veremos.⁵ Maruja Mallo

5 Una importante recuperación de la nómina de artistas y escritoras de ese periodo fue la exposición *Las sinsombrero* (2022-2023). Madrid: Centro Cultural Fernán Gómez. Fueron más de 400 piezas de artistas como Maruja Mallo, Margarita Manso, Marga Gil Roesset, Delhy Tejero, Rosario de Velasco, Ruth Velázquez, Norah Borges, Pitti Bartolozzi, Manuela Ballester, Ángeles Santos, María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Teresa León o Carmen Conde. Algunas de ellas han sido objeto de otras exposiciones como *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (2020-2021). Madrid: Museo del Prado, y *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España 1804-1939* (2022). Zaragoza: Universidad y otras sedes.

es el gran símbolo de la igualdad entre hombres y mujeres antes de la Guerra Civil. Había ganado notoriedad desde su individual en el salón de arte de la *Revista de Occidente* (1928), promocionada por el filósofo José Ortega y Gasset. En esa exposición y en su producción inmediatamente posterior sorprendió por una doble producción, que es muy coherente con esa complementariedad de la que estamos hablando, entre la tradición y la modernidad, y entre la identidad española y la internacionalidad. Nos referimos a las llamadas «estampas cinemáticas» y a la serie dedicada a las verbenas.

Respecto a las primeras, son casi una treintena de dibujos y cuadros con abundantes referencias al séptimo arte, en el que se multiplican las pelucas rubias platino, las bocas pintadas de carmín, los maniqués femeninos desnudos, los aviones, automóviles y otras referencias más veladas a Hollywood. Es una serie que habla de modernidad, de mujeres modernas especialmente, como la que simultáneamente estaba realizando dedicada al deporte, en el que aparece a menudo una raqueta de tenis, que estaba asociada a su buena amiga la escritora Concha Méndez, perteneciente a la generación poética del 27 y que también había posado para el óleo *La ciclista* (Huici, 2021: 344).

Más conocida es la serie dedicada a las verbenas, que deben ser consideradas una temática típica de esos años y que podrían haber influido a Gecé para realizar su *Esencia de verbena*, de 1930. Maruja Mallo las presenta como un divertido caos de cuerpos, colores y atracciones de feria, en las que la mujer ocupa el papel predominante. Desde su primer óleo, *Pim, pam pum* (1926) aparecen mujeres modernas con deseos de disfrutar. Dos jóvenes con falda corta a la altura de las rodillas están en el centro de otra verbena de 1927 (que posee el Museo Reina Sofía). En 1928 va más allá y pinta un primer desnudo femenino integral (*Dos mujeres en la playa*), que contrasta más al acompañar a una mujer totalmente cubierta con una túnica.

A comienzos de los años treinta se integra plenamente en el surrealismo, en su caso dentro de la que después sería llamada «Escuela de Vallecas», una síntesis de lenguajes europeos (expresionistas, sobre todo) y temática rural y de suburbio. Poco antes de la Guerra Civil recupera la figura femenina en la serie *La religión del trabajo*. Son ocho lienzos de tamaño mediano en los que aparecen mujeres en primer plano, con rostros y cuerpos rotundos, fuertes. Durante su exilio en Argentina, seguirá dedicando series enteras a la representación de cabezas y cuerpos femeninos, muchos de ellos dibujados siguiendo estrictamente la proporción áurea.

También Ángeles Santos empezó a destacar en la escena artística a finales de los años veinte, con autorretratos que la muestran moderna y confiada en sus posibilidades, y con retratos de otras mujeres, como la *Marquesa de Alquibla* (1928) en los que destaca la fuerte presencia del cuerpo. Sin embargo, tendría su gran éxito mediático tras su participación en el Salón de Otoño de 1929 con una combinación de realismo mágico, arte naif y surrealismo figurativo que se sublimó en el gigantesco cuadro *Un mundo*, que está en el Museo Reina Sofía. Cuando empezó la Segunda República se trasladó de Madrid a San Sebastián, donde se relacionó con otros artistas modernos como Carlos Ribera, Juan Cabanas o el arquitecto José Manuel Aizpurúa. Estuvo luego un tiempo en Barcelona y ya en 1935 regresó a Madrid, donde mantuvo estrechos contactos con la agrupación de arte vanguardista más importante, ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), liderada por Ángel Ferrant, Guillermo de Torre y otra mujer, la argentina Norah Borges.

Ángeles Santos es autora de la obra que para muchos especialistas mejor sintetiza las ansias de libertad y modernidad de las mujeres durante ese tiempo. Se titula *Tertulia (El cabaret)*, fechada en 1929, y en realidad es una reunión doméstica de cuatro amigas que fuman, leen, charlan y se dejan llevar, en una atmósfera de misterio e indolencia. Destacan los vestidos modernos, la silla moderna y algunas poses que remiten obviamente a algunas películas de la época.

Delhy Tejero procedía de Toro (Zamora) y se asentó en Madrid en los años veinte, viviendo en la Residencia de Señoritas entre 1928 y 1930. Tuvo enorme éxito como ilustradora en revistas (*La Esfera, ABC, Crónica, Nuevo Mundo*) y para libros como *La Venus bolchevique* (1932), de José María Carretero, en la que retrata a una mujer sofisticada y libre. En 1932 ganó una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y un año más tarde hizo una muestra individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su arte es muy difícil de encuadrar porque trabajó mucho en una estética naif (ejemplificada en la serie de gouaches y dibujos titulada *Las brujas o duendinas*) pero también se movió con mucha soltura en el muralismo y en el arte abstracto geométrico.

Muy de actualidad está Rosario de Velasco, a la que una retrospectiva en el Museo Thyssen de Madrid ha descubierto para el gran público. Fue una de las escasas mujeres que participaron en colectivos de artistas modernos en los últimos años veinte y en los treinta. Su gran éxito fue la medalla que ganó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 con el cuadro *Adán y Eva*, en el que una pareja descansa tras haber tenido relaciones sexuales en el campo. Rosario de Velasco expuso en diversas muestras colectivas de la Sociedad de Artistas Ibéricos, dentro y fuera de España; durante esos años, y poco antes de la guerra se acercó a

Falange, reanudando su labor en los años cuarenta, ya bajo criterios estéticos más conservadores.

Por último, Remedios Varo (1908-1963) es una de las principales artistas del surrealismo internacional, que empezó en los años treinta estando muy próxima al círculo de André Breton. Se inició en el arte en Madrid, en la Escuela de San Fernando, y allí conoció a Maruja Mallo, Victorina Durán y Salvador Dalí. Vivió y trabajó en París durante los primeros años treinta y en 1936 participó en la mayor exposición surrealista celebrada dentro de la Península, la Exposición Logicofobista organizada en Barcelona por ADLAN.

Por esas fechas realizaba algunos cadáveres exquisitos (obras colectivas en dibujo o con recortes fotográficos) y fotomontajes como *El mensaje* (1935), en el que una joven desnuda de cintura para arriba y con el pelo muy corto sonríe mientras otra mujer, de espaldas y con la cabeza a la altura de los genitales de la primera, da de comer a un canario que está dentro de una jaula. Durante la guerra regresó a París y se exilió en México en 1941. Ya era conocida en el país americano porque había prestado obra para la importante muestra internacional del surrealismo celebrada en la Galería de Inés Amor en la capital.

Quiero concluir con alguien que todavía es bastante poco conocida y que me interesa en especial porque no era pintora, sino fotógrafa, y no era española sino extranjera, alemana en su caso. Son rasgos que remarcan la idea fuerza de que los años treinta fueron transnacionales, vanguardistas y globalizadores.

Me refiero a Sibylle von Kaskel (1905-2006), cuya biografía ha sido reconstruida hace pocos años. Nacida en Dresde, pertenecía a una familia de judíos ricos alemanes. En 1932, con la llegada de Hitler al poder, abandona definitivamente su país y llega a Francia, donde empieza a hacer fotos, llegando a exponer algunas de ellas en la galería Pléiade, de París, en 1932. Ese año se instala en Palma de Mallorca, donde colabora con el arquitecto racionalista Francesc Casas, cercano a los presupuestos del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de la Arquitectura Contemporània) y empieza a colaborar con revistas como *Brisas* (donde, curiosamente, realiza una fotografía titulada *Nudismo*, en el que una niña desnuda sube unas escaleras blancas), *RE-CO* (dedicada a la arquitectura y al urbanismo) o *Las cuatro estaciones*. Esta última fue una revista de lujo de muy breve duración, apenas un año, que además estaba dirigida por una mujer, la aristócrata Fermina de Elduayen. En esas revistas realizaba reportajes fotográficos dedicados al mundo del deporte, protagonizados por mujeres modernas que pertenecían a la élite: el tenis, el golf o

la natación reciben un tratamiento visual muy sorprendente, con planos picados y contrapicados, con fuertes sombras y con objetos en primer plano.

Von Kaskel es una magnífica representante de la mejor fotografía de vanguardia, tanto de la adscrita a la Nueva Objetividad como a la Nueva Visión, que eran las dos opciones más punteras en el mundo durante esos años. También colaboró con el Patronato Nacional de Turismo en las primeras campañas de promoción de España, de su patrimonio cultural y natural, hacia el exterior. Por ejemplo, en la revista *Mundial* (núm. 3, junio de 1936), donde ilustra una página doble titulada «¿Hacia dónde iremos este verano? ¿Y qué rutas hemos de emprender?», en el que publica tres fotos de vías de tren, campo arado y orilla del mar.

Ella es también la autora de una serie de fotografías de la Gran Vía madrileña, realizadas desde los últimos pisos de edificios de la Plaza del Callao, que no tienen nada que envidiar a las que había hecho la mejor fotografía constructivista soviética de los años anteriores, de un Rodchenko o de un Klucis, por ejemplo. Cuando empieza la Guerra Civil huye a Nueva York, donde vivirá hasta 1969, cuando regresa a Palma (Martínez, 2020).

Hubo unas cuantas fotógrafas españolas activas en esos años treinta, que ahora empiezan a ser recuperadas por la historia de la cultura visual. Ana María Martínez Sagi (1907-2000), Eulalia Abaitua (1853-1943), que aún esperan ser descubiertas, aunque sobre la primera ya existe un interesante estudio (Prada, 2022). Obviamente, todas estas mujeres no desaparecieron el 18 de julio de 1936, cuando empezaron a caer las primeras bombas, por decirlo de forma gráfica. Siguieron luchando por sus derechos, por su arte, por su fotografía, tanto las españolas como las que llegaron aquí, como Gerda Taro, Margaret Michaelis o Kati Horna. La primera de ellas, incluso dando la vida en el combate.

Conclusiones

Como hemos visto, el protagonismo de las mujeres durante la Segunda República fue uno de los asuntos centrales del periodo. Las artes tradicionales y los medios de masas avanzados las representaron de muchas maneras, siendo la imagen de su cuerpo una de las preferidas, sobre todo si aquella mostraba un desnudo. A través del cine (en especial, de Hollywood) y la fotografía (principalmente publicitaria), se convirtieron en modelos referenciales para una parte importante de la sociedad. Los tópicos sobre sexualidad y erotismo se actualizaron y globalizaron, y solo en

contadas ocasiones la tradición española logró resistir en ciertas iconografías, como la de la flamenca o la gitana. En todo caso, se potenció la objetualización del cuerpo de la mujer como objeto de deseo para una mirada que seguía siendo mayoritariamente masculina.

El reverso de la moneda es la multiplicación de mujeres artistas modernas — pintoras, ilustradoras y fotógrafas sobre todo—, que lograron alzar una voz propia que aspiraba a la modernidad y a la igualdad en todos los ámbitos de la sociedad. La llegada de la Guerra Civil mantuvo aún esa tendencia, aunque el desenlace de la misma, con la muerte o el exilio de muchas, y con la imposición moral y machista de la dictadura franquista, hizo retroceder las posiciones que habían ganado con tanto esfuerzo en los años treinta.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés del Campo, S. (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República: Crónica y Blanco y Negro*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Anónimo (1932). «Anatomy pays». En *Vanity Fair*, octubre de 1932.
- Arconada, C. M. (1 de julio de 1928). «Posesión lírica de Greta Garbo». *La Gaceta Literaria*, I, 37, 5.
- Armstrong, T. (1998). *Modernism, Technology and the Body*. New Haven: Cambridge University Press.
- Barragán, M. (2022). «Surrealismo y existencialismo en *Esencia de verbena*, de Giménez Caballero», Centro Zurbarán de Arte Español y Latinoamericano, Instituto Cervantes, Leeds, Inglaterra, [<https://cultura.cervantes.es/leeds/es/surrealismo-y-existencialismo-en-esencia-de-verbena/148888>]. Última consulta, 15 de julio de 2024].
- Comas, J. y otros (1984). *Massana, fotogràf* (cat.exp.). Barcelona: Fundació Caja de Pensiones.
- Dalí, S. (1934). «Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectrale». *Minotaure*, 5, 15 de mayo, 20-22.

- Encabo, E. (2019). «Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad». En E. Encabo (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios* (pp. 9-38). Madrid: ICCMU.
- Faber, M. y Laurence, D. H. (1998). *Divas and lovers: The Erotic Art of Studio Manasse*. Nueva York: Universe.
- Formiguera, P. y Zelich, C. (1994). *1892 Josep Massana 1979* (cat. exp.). Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya.
- Guereña, J.-L. (2018). *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*. Madrid: Cátedra.
- Guillén Lorente, C. (2022). «El cuerpo desnudo en los escenarios de la Segunda República: liberación o cosificación de la mujer. Una aproximación a través de la obra *La pipa de oro*». *Lectora*, 28, 289-305.
- Huici, F. (2021). «De lo popular a lo cósmico. Los ciclos fundamentales en la pintura de Maruja Mallo». En *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos* (pp. 341-359). Madrid: Fundación Azcona.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard U. P.
- Manzano, M. (2021). *Salvador Dalí. Fotografía y delirio*. Madrid: La Fábrica.
- Martínez Gandía, R. (R. M. G) (1936). «La Exposición Nacional de Bellas Artes, vista por un profano». *Crónica*, 19 de julio.
- Martínez, C. (2020). *La baronesa Sibylle von Kaskel. Un recorrido por la vanguardia fotográfica (1930-1950)*. Sevilla: Albores.
- Monasterio, A. (2008). «Abandonar el XIX. Vanguardias e imaginarios tradicionales a partir de Esencia de verbena». *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 11, 1, 21-44.
- Nicholas, J. (2015). *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*. Toronto: University of Toronto Press.
- Paz Rebollo, M^a A. y Montero, J. (2010). «Las películas censuradas durante la República. Valores y temores en la sociedad española republicana (1931-1936)». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 369-393.

- Pérez Segura, J. (2017). «*Cuerpos deseados, cuerpos destrozados: historias de la cultura popular estadounidense de los años treinta*». En *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III* (pp. 331-353). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- (2022). «Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta». *Hispania Nova*, 1 Extraordinario, 119-154.
- Planes, J. M. (31 de mayo de 1934). «El “sex-appeal”, element cinematogràfic». *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, 278, 6.
- Prada, J. M. de (2022). *El derecho a soñar: vida y obra de Ana María Martínez Sagi*. Madrid: Espasa.
- Sánchez Vigil, J. M. y Salvador Benítez, A. (2023). «Las fotografías de arte del estudio Manassé en la revista Crónica durante la Segunda República española». *Archivo Español de Arte*, 96, 383, 275-296.
- Zubiaurre, M. (2015). *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid: Cátedra.