

Postales iluminadas, imagen de lo frívolo. Influencia del teatro francés en los escenarios españoles de principios del siglo XX

Susana Oñoro BarbaUniversidad Complutense de Madrid (España)  <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.103820>

Recibido: 9/10/2024 • Revisado: 3/05/2025 • Aceptado: 20/06/2025

ES Resumen. Las tarjetas postales de cupletistas en la España finisecular, representan un fenómeno singular con la producción de millones de ejemplares que se distribuyen dentro y fuera de las fronteras. Eclipsadas por la oficialidad de la fotografía artística en blanco y negro, y relegada al olvido por la moral tradicional, las postales de cupletistas coloreadas ejercieron una función social esencial en el impulso del proceso de cambio que vivía la sociedad española en el entre siglos.

Tras identificar la extensa producción de postales de vedettes, que constituyen el mayor canal de ingresos económicos de los estudios de fotografía españoles de principio de siglo, se analizan primero las causas del uso generalizado de técnicas rudimentarias de aplicación del color sobre la imagen positiva en blanco y negro, en detrimento de otras técnicas más sofisticadas e innovadoras como es el fotocromo. Esto nos lleva a analizar el contexto social y cultural en el que se desarrolla el documento fotográfico y la función social que adquiere la postal para comprender que el uso de esa técnica rudimentaria responde a la necesidad de un proceso ágil y económico que dé respuesta a la producción masiva, así como a la intencionalidad de un proceso creativo más próximo a la intervención artística que a la mera aplicación del color. Esta intención interfiere y modifica la narrativa de la postal de cupletistas y refuerza su posición como herramienta para el impulso de la modernización que vive España.

Palabras clave. Fotografía, tarjeta postal, fotografía intervenida, cupletista; España finisecular, danza española.

ENG Illuminated postcards, image of the frivolous. Influence of the French theater in the Spanish stages of the early twentieth century

ENG Abstract. Illuminated cupletistas postcards in fin-de-siecle Spain represent a singular phenomenon with the production of millions of copies distributed within and across borders. Eclipsed by the normalization of black and white photography officially accepted as “artistic photography” and relegated to oblivion by social morality, the colored cupletistas postcards exercised an essential social function in the impulse of the process of change that the Spanish society was living in between centuries.

After identifying the extensive production of cupletists' postcards that constituted the major channel of economic income of the Spanish photographic studios at the beginning of the century, we first analyze the causes of the generalized use of rudimentary techniques of color application on the positive black and white image, to the detriment of other more sophisticated and innovative techniques such as photochrome. This leads us to analyze the social and cultural context in which the photographic document develops and the social function acquired by the cupletistas postcard to understand that the use of this rudimentary technique responds to the need for an agile and economical process that facilitates mass production, as well as the intentionality of a creative process closer to the “artistic intervention” than to the mere application of color. This intention interferes with and modifies the narrative of the cupletistas postcard and reinforces its use as a tool for the promotion of the modernization process that fin-de-siecle Spain was undergoing.

Keywords. Photography, postcard, intervened photography, cupletista, fin-de-siecle Spain, Spanish dance.

Sumario. 1. Introducción. El anhelo de la fotografía por el color y su reproducibilidad 2. La era de la modernidad: nuevos modelos de espectáculos y de difusión masiva de la imagen. 3. Postal ilustrada de cupletista: ¿iluminada o intervenida?. 4. Lo frívolo resultó no ser tan frívolo. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Oñoro Barba, S. (2025) Postales iluminadas, imagen de lo frívolo. Influencia del teatro francés en los escenarios españoles de principios del siglo XX, en *Revista General de Información y Documentación* 35 (1), 53-62, eID doi). <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.103820>.

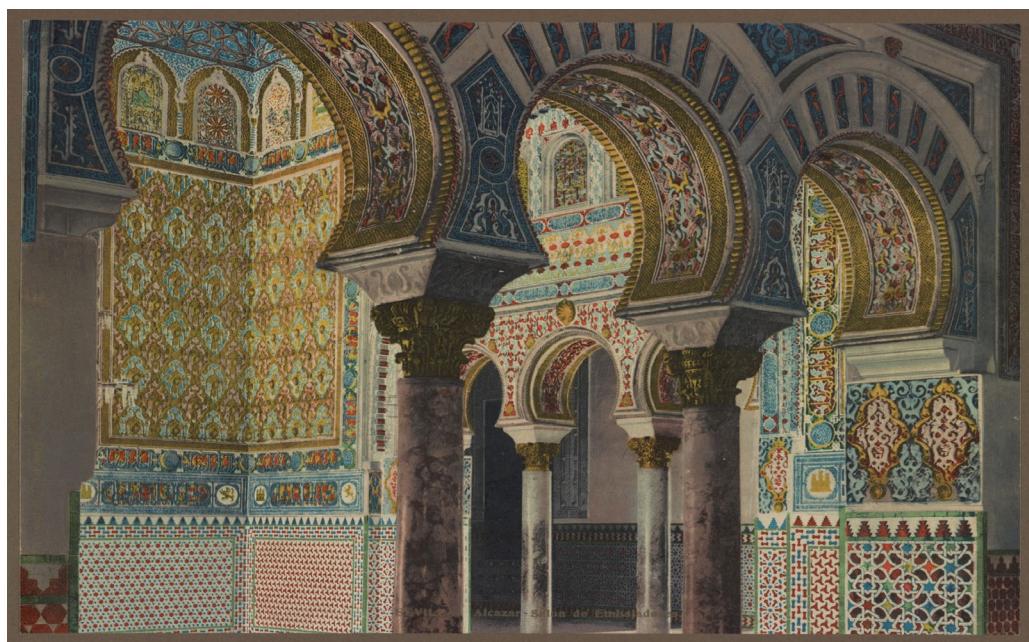
1. Introducción. El anhelo de la fotografía por el color y su reproducibilidad

Desde la aparición de la fotografía en 1839¹, dos grandes obsesiones han sobrevolado el espíritu del nuevo invento. Por un lado, reflejar la realidad en toda su gama cromática² y por otro lado, reproducir de forma ilimitada esas imágenes. Estos anhelos encontraron respuesta en la relación entre la fotografía y las artes gráficas. Sin duda, el diseño editorial mejoró gracias a la fotografía y ésta no hubiese llegado al punto de divulgación que ha conocido de no haber contando con el apoyo de la fotomecánica como apunta la historiadora francesa Marie-Loup Sougez, quien llega afirmar que “la segunda gran revolución de la historia de la imprenta, después del carácter móvil, lo constituye la fotomecánica” (Ortega García; Kurtz Schaefer; 1989: 64).

Con el salto al siglo XX la industria gráfica vivió una gran transformación. Pasó de modelos decimonónicos a grandes negocios de variedad temática y tiradas masivas que hicieron llegar la imagen a todos los estratos de la sociedad (Sánchez Vigil, 2008: 47). Las imágenes en soporte papel se hacen extensivas y se desarrollan nuevos procedimientos para imprimir fotografías en color, lo que supondrá un gran impulso para la producción de las postales ilustradas aparecida en 1892 cuando, por primera vez, se incluyen elementos gráficos en uno de los lados de la cartulina, inicialmente grabados y posteriormente fotografías. Estas postales tendrán una gran aceptación en la sociedad y vivirán su mayor apogeo entre 1900 y 1905, con la producción y envío de millones de ellas dentro y fuera de las fronteras (Sánchez Torija, 2017: 309).

Por la Europa romántica se expande el deseo de conocer otra cultura, otra tradición y otra forma de ser y estar en el mundo. Con el transporte ferroviario a vapor y el boom del turismo se aumentó la circulación de personas por toda Europa y se puso de moda el envío de postales ilustradas con imágenes en su mayoría arquitectónicas y costumbristas. La imprenta alemana Purger & Co (München Photochromiekarte) editó desde 1903 hasta aproximadamente 1920, una de las primeras colecciones en España de postales con fotografías en color a través del procedimiento del fotocromo³. Se representaron unas 1500 imágenes de ciudades españolas y sus gentes. Más de la mitad de ellas estuvo dedicada a la región andaluza, a sus ciudades, a sus monumentos y, sobre todo, a sus tradiciones folklóricas (cante y baile) (Villaronga Maicas, 2013: 25). Las imágenes corresponden a fotógrafos en su mayoría anónimos, generalmente profesionales locales que han quedado en el olvido.

Sin embargo, a pesar del avance de esta nueva tecnología que ofrecía imágenes en color de gran calidad, en el primer tercio del siglo XX se generalizaron métodos menos elaborados, e incluso rudimentarios y toscos, con el coloreado manual con anilinas, tintas y acuarelas. La fotocromía requería un gran conocimiento del color, de la mezcla de los pigmentos y sus efectos en la producción, además de una tecnología costosa y un equipo profesional muy cualificado. La técnica era considerada deficiente en muchos aspectos lo que hizo que no se extendiera en España y que por el contrario, se produjera masivamente postales coloreadas manualmente entre las que destacan muy particularmente las postales de cupletistas y artistas del espectáculo. La producción masiva de imágenes estridentes de vedettes durante el primer tercio del siglo XX se traduce en un fenómeno particular en la historia de la fotografía en España con millones de “postales iluminadas”⁴ de la escena artística cuyo impacto en la cultura, el arte y la sociedad fue inevitable.



(figura.1) Fotocromo Real Alcazar de Sevilla (ca. 1900). Anónimo.

¹ El físico francés François Arago presenta el procedimiento del daguerrotipo inventado por Daguerre, durante una sesión pública en la Academia de Ciencias, el 19 de agosto de 1839. Bertrand Lavédrine, B. 2010. *Reconocer y conservar la fotografía antigua*. pág. 35

² En 1912 Santiago Ramón y Cajal publica el primer libro sobre fotografía en color en España “Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas” en el que especifica que “el progreso hoy es la fotografía en color” y que gracias al invento de los hermanos Lumière se pudo emanciparse “de la exclavitud del blanco y negro”. (pág. III)

³ El fotocromo, procedimiento desarrollado en 1880 por el litógrafo Hans Jacob Schmid, que combinaba el negativo de una fotografía en blanco y negro y placas litográficas de diversos colores. Se producen imágenes en colores inventados con un gran resultado estético.

⁴ Argot de técnica fotográfica utilizado para referirse a la aplicación de color sobre fotografía en blanco y negro en soporte papel

El objetivo del presente artículo es analizar el impacto del teatro francés en los escenarios españoles y su reflejo en la producción de las postales iluminadas de cupletistas españolas de principio del siglo XX, además del su uso de tales postales como herramienta de transformación social, artística y cultural. Fotografía y danza contribuyeron, junto a las corrientes intelectuales de vanguardia del momento, fueron las artes que más influyeron en el proceso de modernización de la sociedad española, así como en el desarrollo de la nueva danza española que se expandirá a lo largo del siglo XX.

2. La era de la modernidad: nuevos de modelos espectáculos y de difusión masiva de la imagen

2.1. Expansión de un nuevo ocio

Para comprender el fenómeno de las postales iluminadas de vedettes (término francés que se emplea para denominar a la artista femenina principal de un espectáculo de cabaret y que en España de popularizó bajo el término “cupletista”) es interesante analizar el contexto cultural y artístico de la sociedad española finisecular. El arte escénico está viviendo en los últimos años del siglo XIX una etapa de profundo cambio con el abandono del género chico⁵ y la aparición de nuevos formatos de diversión más aceptados socialmente (Cavia Naya, 2013: 50) y, sobre todo, más rentables económicamente⁶. Se comienza a programar en los teatros españoles un nuevo tipo de espectáculo proveniente de Francia, que se conoce como el género ínfimo o frívolo, una novedad farandulera donde las protagonistas absolutas eran mujeres bonitas y exuberantes que interpretaban cuplés⁷ y bailes con vestimenta y maneras muy sugerentes y provocativas.

El nuevo género, que triunfa en los escenarios parisinos, está centrado en buscar más la espectacularidad que la narración y la calidad artística (Alba Nieva, 2016: 86). Sin embargo, mientras que en Francia se postula como un nuevo género de enriquecimiento artístico con la influencia del circo, el teatro de feria, el bulevar, la revista, e incluso de la opereta de los cafés conciertos, en España los espectáculos de “variedades” consistieron en su primera etapa⁸, en un “desfile de cantables interpretados por cupletistas y bailarinas con repertorios vulgares, descarados y coreables solo para hombre, en locales semi clandestinos, cabarets y salas de fiestas, todo ello en un alarde de licenciosidad y lujuria”⁹.

Concretamente en España el nuevo show aparece en 1895 con la representación del cuplé “La Pulga”¹⁰ por la artista alemana Augusta Berges en el teatro Barbieri de Madrid que llegaría a convertirse en una de las catedrales del género ínfimo. Los números interpretados tenían una duración corta y narraban anécdotas mundanas y alejadas de la moral y del buen gusto. Las mujeres subían al escenario con indumentaria provocativa y hablaban de lo que sucedía en las calles, de sus problemas en el matrimonio, de sus novios, de sus amigos, de los políticos, del miedo de los burgueses a su atrevimiento y desparpajo (Alba Nieva, 2016: 89) lo que fue ganando adeptos en todos los estratos de la sociedad. A pesar de las numerosas críticas y detractores entre los círculos intelectuales del momento, el espectáculo de variedades irá abriéndose camino y terminará por convertirse en sinónimo de la modernidad que se expande por Europa (Cavia Naya, 2013: 59).

La nueva actualidad frívola, centrada en la exageración y el destape, no solo fue el espacio de ocio de las clases más populares, sino que también atrajo a una burguesía ávida de divertimento y cansada del quietismo social del siglo XIX. Por primera vez, los diferentes estamentos sociales comienzan a mezclarse en el patio de butacas y la segmentación clasista decimonónica, donde la burguesía cumplía su rol social acudiendo a los grandes teatros y las clases más humildes olvidaba sus penurias en el desenfreno de los locales de la periferia, comienza a desdibujarse. El modelo de espectáculo del café cantante (al igual que el café teatro de París) donde se servía comida y bebida y en el que las artistas interactúan con los espectadores verán en las salas de variedades su continuidad (Clúa, 2017: 5). Los nuevos “salones de variedades” de menor tamaño que comienzan a expandirse por todo el territorio nacional, serán la evolución lógica de los cafés cantantes que se habían constituido desde mediados del XIX como la modalidad española del cabaret (Salaün, 2005: 133).

Con la entrada del siglo XX y los procesos de urbanización tras las desamortizaciones decimonónicas españolas un nuevo modelo de ocio y de sociabilidad se dibuja en las grandes capitales que ven multiplicar exponencialmente su población con la llegada de las masas proveniente de zonas rurales (VV.AA, 2008: 10). Se estima que entre 1910 y 1920 había en España alrededor de 6.000 establecimientos musicales, incluyendo desde los grandes teatros a los salones más modestos. La programación de los nuevos locales era mixta y muy variada con una amplia oferta artística. Solo en el escenario se podía emplear unas 25 personas cada noche, lo que indica que alrededor de 100.000 personas (en su mayoría mujeres) podrían estar vinculadas al sector del espectáculo (Salaün, 2005: 65).

⁵ El género chico se asocia al teatro por horas. Es un género proveniente de la Zarzuela en formato breve de un solo acto y cuyas temáticas son fundamentalmente costumbristas y populares. Los precios son mucho más económicos con lo que las funciones son accesibles a un público más amplio. Martín Bermudez, S. *El género chico como modelo del pequeño formato*. Cuadernos del Ateneo.

⁶ A inicios del siglo XX la proliferación de teatros de variedades facilitó el acceso de un público más amplio. El público asistente, “fundamentalmente masculino, que ansiaba embriaguez femenina, abonaba 0,50 céntimos la butaca y 0,15 céntimos la entrada general, por lo que no demandaban calidad en el espectáculo”. Retana, A. (1964) *La Historia del arte frívolo*.

⁷ Según la RAE el cuplé es “una canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo”. Su aparición supone una auténtica revolución y propicia el consumo de masas. Su corta duración (entre 2 y 6 minutos) supone una unidad completa que se acopla a los nuevos aparatos de reproducción del sonido lo que propiciará así su gran expansión. (Salaün, S. (2005) *Cuplé y Variedades (1890-1910)*). No es hasta 1910 que aparece el “cuplé decente”, protagonizado por la artista conocida como La Goya, tras la intervención de las autoridades que puso coto a la expansión abusiva y las mafias de la prostitución (Salaün, S. (2005) *Cuplé y Variedades (1890-1910)*).

⁸ No es hasta 1910 que aparece el “cuplé decente”, protagonizado por la artista conocida como La Goya, tras la intervención de las autoridades que puso coto a la expansión abusiva y las mafias de la prostitución (Salaün, S. (2005) *Cuplé y Variedades (1890-1910)*).

⁹ Eduardo Huertas <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=15>

¹⁰ Cuplé de tono picante y sicalíptico estrenado en 1893 por la intérprete Augusta Bergés, en el Teatro Barbieri de Madrid. Suárez Perales, Ana. *El teatro en Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2003, p.75.

2.2. La mercantilización del estudio fotográfico

El desarrollo de la industria cultural trae consigo el aumento y la aparición de perfiles profesionales alrededor de la escena. En 1910 se lanza la Revista de Varietés¹¹, con el objetivo de dar impulso al sector. Era emitida por la Imprenta Artística Española ubicada en la calle San Roque 7 de Madrid y estaba bajo la dirección de Alfonso Martín (director a su vez del teatro madrileño Trianon-Palace y sede editorial de la propia revista). Contaba con decenas de corresponsales en las principales provincias españolas. Entre las firmas colaboradoras destacan Álvaro Retana y José Jackson Álvarez, intelectuales creadores y defensores del nuevo género. La publicación incluye una sección denominada “Guía artística”, a modo de tablón de anuncio profesional, con los datos de contacto de profesionales del sector de la farándula: bailarines, músicos, academias de baile, pensiones, etc. Entre ellos aparecen los profesionales dedicados a la fotografía para artistas, la litografía e incluso las casas cinematográficas, lo que muestra la importancia del papel de la imagen en la promoción del espectáculo de variedades. Entre los fotógrafos madrileños anunciados se encuentran Calvache y su estudio en Carrera de San Jerónimo, 16, Vandel y compañía, localizado en la Puerta del Sol, 13 o el fotógrafo Yo en la Puerta de Sol, 10, que comparten sección con estudios catalanes como Sala y Compañía en la calle Floridablanca nº79 de Barcelona.

En un momento de mercantilización generalizada de la vida española del entresiglos, el desarrollo industrial afectó a todas las esferas de la creación artística. Por primera vez se habla de talleres fotográficos y alineados con las innovaciones industriales, los avances tecnológicos de la industria gráfica permitirán la producción de millones de postales de cupletistas, constituyéndose así como un elemento fundamental en el impulso de la modernidad a la que se abre la sociedad española en general y la danza en particular. Los nuevos espectáculos se configuran como “espacios lícitos para el voyerismo”¹² y la imagen fotografía y su reproducción en las postales será la herramienta que los empresarios teatrales y las artistas utilicen para alcanzar la máxima promoción. Ante el gran número de salones, teatros y cupletistas, la competencia se agudiza y los empresarios teatrales invierten en canales de difusión para llenar las salas y recuperar la inversión. Por su parte, las agencias de promoción artística, como la “Agencia Pablo Ojeda y Ojeda” solicitaba a las artistas interesadas en trabajar, que les hicieran llegar a sus fotografías (Revista Varietés Nº 82 - 10/01/1914 pág. 23).

En la España finisecular los niveles de analfabetismo supera el 65% (Liébana Collado, 2009, p.1), por lo que la imagen tiene un papel fundamental en la difusión de valores, estereotipos y costumbres (Sánchez Vigil, 2016, p.61). A inicios del nuevo siglo se producen en España millones de postales ilustradas lo que conlleva la consolidación de un próspero sector económico: las imprentas. Destaca la casa Hauser y Menet cuya actividad comienza en 1890, cuando los fotógrafos suizos Oscar Hauser Muller y Adolfo Menet Kurstiner abren una imprenta de artes gráficas en Madrid y que llegará a constituirse, a principios del XX, como la fototipia más prolífica e importante de todas las establecidas en España. Producía medio millón de tarjetas postales al mes, un producto que inicialmente era utilizado por los turistas que enviaban correspondencia desde España al extranjero y que a partir de 1900, los propios españoles comienzan también a utilizar para comunicarse entre ellos (Teixidor, 1999: 11).

Con la llegada de la nueva picaresca escénica se acentuó el concepto de mujer como objeto de exhibición pública y se disparó la producción de la iconografía femenina en postales. El masivo soporte se convierte en una valiosa pieza publicitaria con la que se atraía al público masculino (Alba Nieva, 2016: 111). La postal de cupletista, sin embargo, se convierte no solo en una herramienta de promoción empresarial, sino también en objeto fetiche para colecciónar y ser observado (Sánchez Vigil, 2020: 20). Consciente de la popularidad y aceptación de las postales de vedettes, la revista el Arte del Teatro editaría la serie de postales “el arte del teatro” con las que serán obsequiados los nuevos suscriptores. Pilar Sigler, Laura Blasco, Matilde Asquerino o Trinidad González serán retratadas por los fotógrafos contratados por la revista para producir la serie. El coleccionismo de las cartes de visites iniciado en el XIX ve su continuidad en el siglo xx con las postales de artistas de la escena que vivirá en las primeras décadas del siglo su edad de oro (Oñoro, 2021: 390). Las postales de artistas célebres fueron un instrumento esencial para la popularización de la vedette a escalas antes inimaginables y se consagran como uno de los soportes más importantes en la promoción de las artistas del espectáculo (López Mondejar, 1997: 138).

Las postales serán la mayor fuente de ingresos de los estudios e imprentas de España, además de ser el medio que más ayudó a la promoción y el desarrollo de la industria del retrato de estudios fotográficos. Durante el primer tercio del siglo XX el retrato sigue siendo la principal actividad del fotógrafo. Los gabinetes se consolidan en todo el territorio y el acto de ir a realizar un retrato de estudio se convierte en una actividad cotidiana de toda la sociedad española. Los grandes estudios del momento incluyen entre sus producciones la emisión de series de artistas de la escena. El fotógrafo Kaulak (Madrid 1862 - Madrid 1933), ya desde su faceta como “amateur” en la que firmaba sus imágenes como Cánovas, produjo durante toda su vida profesional más de 180.000 colecciones de 10 postales cada una con diversidad temática (Serrano, 2006: 79) entre las que inevitablemente también retrató a las celebridades de la escena frívola española. Artistas como Amalia Molina, Rosa Montesino o María Palou posaron ante su magistral objetivo con el que dejaba la impronta de su estética personal y su calidad artística.

Otros fotógrafos como el célebre Manuel Compañy (Orusco, Madrid 1858 - Madrid 1909) retrató a las más conocidas cupletistas del momento para la serie titulada “Bellezas españolas” editada por la fototipia madrileña Hauser y Menet entre 1900 y 1905 (Sánchez Vigil, 2000: 20); el fotógrafo Alfonso Sánchez García, conocido popularmente como Alfonso (Ciudad Real, 1880 – Madrid, 1953) y alumno de Compañy, destacó por sus

¹¹ Revista de Varietés. BNE. <https://hemerotecadigital.bne.es/hsd/es/results?id=f1128f6f-e3dc-441b-9659-1913feb11fb>

¹² En las “Variedades” el cuerpo y placer lo rigen todo. Sirvieron de pretexto para expresar una sexualidad menos rígida, abrieron la puerta a la emancipación y ruptura de los códigos asfixiantes de una sociedad arcaica y rígida. (Salaún, S. (2005) Cuplé y Variedades (1890-1910). pág. 146)

retratos de artistas para las series de postales editadas por la revista el “Arte del Teatro” y fue un asiduo colaborador de la Revista Comedias y Comediantes; o el estudio Walken, propiedad de José Calvache (Jerez de la Frontera? (Cádiz), c. 1890 – Madrid, 1936), hijo del célebre fotógrafo madrileño Diego Calvache (Alhama -Almería- 1849 – Madrid, 1910), llegó a constituirse como el templo de los retratos de artistas. Su prestigio fue tal que retratarse en el gabinete Walken suponía recibir el bautismo de la farándula, ya que presentar una postal con el sello de este estudio garantiza una prueba en el teatro e incluso conseguir un papel en las obras de estreno (Sánchez Vigil, 2020: 40). La competencia se acentúa y los fotógrafos desarrollan estrategias de posicionamientos haciendo de sus locales comerciales centros sociales de encuentro y reunión de la sociedad más distinguida: políticos, empresarios, toreros, intelectuales y artistas del teatro. Para ello no escatimaban en invertir en el equipamiento más moderno y variado organizando presentaciones a la prensa y los periodistas más influyentes del momento (Sánchez Vigil, 2020: 29).



(figuras.2, 3 y 4) Postales iluminadas. Cupletista Bella Chelito. Anónimo (Ca.1910). MAE

El retrato de estudio fue herramienta indispensable para toda artista que quisiera tener carrera en los escenarios. A tal punto que Alvaro Retana, periodista y letrista de cuplés, publicó en la Revista de Varietés del 20 de enero de 1914 un artículo con el título de *“Por ellas y para ellas. Cómo se retratan las mujeres”* en el que destaca la importancia de que las artistas aprendan a poner bien “el gesto” delante de la cámara fotográfica y sobre todo, que sepan elegir bien al fotógrafo haciendo especial mención a Calvache como ejemplo de gusto y sello personal. Estamos en los inicios del fenómeno Star-system proveniente de la industria cinematográfica americana y si algo caracterizó la representación fotográfica de los espectáculos finiseculares fue el posado. La realización de un retrato de estudio tiene mucho de teatralidad e interpretación escénica. Las artistas se sienten cómodas delante del objetivo de la cámara e interpretan su papel al igual que lo hicieran subidas en un escenario delante del público. El posado, la gestualidad o la actitud frente al objetivo de un fotógrafo se conecta con la interpretación del personaje, de ahí que vemos como en las postales de cupletistas la iconografía del atrevimiento queda codificada con las posturas corporales, los gestos, las miradas, la colocación de las manos y brazo, así como, la posición intencionada que la artista le dan al traje y complementos que, en la mayoría de los casos, son usados de forma sinuosa dejando entrever partes del cuerpo que llaman a la provocación. El consumo de teatro en la España de entresiglos alcanza cotas que supera incluso la de países como Francia e Inglaterra. Esto hace, como indica la investigadora Isabel Clúa, que su análisis trascienda lo meramente textual y amplíe el foco en los elementos más visuales: vestuarios, representación, gestualidad, teatralidad, movimiento, luces, etc. El nuevo género de interpretación musical traerá un nuevo tipo de expresión y en este dramatismo la representación iconográfica a través de la fotografía será clave. (Clúa, 2017: 7)

3. Postal ilustrada de cupletista: ¿iluminada o intervenida?

El arte escénico, como cualquier otra representación artística es reflejo social y cultural de un momento histórico y por tanto, este condiciona su representación iconográfica (Amorós, 1999: 319). Las postales de cupletistas españolas “iluminadas” evidencian esa exageración, excentricidad, exuberancia y frivolidad exportada de la escena francesa y que se alinea con el clima social, político y cultural por el que se transita a principios del siglo XX, no solo en la península sino también en todo el continente europeo (Salaún, 2005: 125).

El fotógrafo madrileño Kaulak en 1921 anuncia que el arte de la fotografía empezaba en el retoque sobre la imagen positiva y que éste “era lo más importante en la fotografía artística moderna” (Kaulak, 1921: 71). Sin embargo, los ejercicios de retocar y de iluminar una imagen positiva sobre papel tienen ciertos matices diferenciadores, por lo que, tras analizar el fenómeno de las postales de cupletistas, cabe preguntarse si hablamos de “iluminación” como la mera aportación de color o como una “intervención” sobre la fotografía. El género frívolo pone el foco en la mujer como objeto de exhibición y contemplación, el cuerpo de la bailarina es el eje central de la escena y se convierte en obra misma de arte (Alba Nieva, 2016: 56) por lo que vemos que

la aplicación de colores y otros elementos sobre la figura femenina representada en el papel traspasa el mero acto de colorear la imagen para llevarla a un lugar en el que su relato se modifica e intensifica. Esto desplaza a las postales de cupletistas a un espacio más próximo de la intervención¹³ artística que al de la aplicación de color. Es este aspecto lo que hace a este fenómeno de las postales fotográficas tan particular.

Las variedades estaban destinadas fundamentalmente a espectadores del género masculino y resaltaba a la mujer y su cuerpo como criatura de exhibición y objeto de placer público (Alba Nieva, 2016: 111) con lo que la representación visual fue evolucionando a una escenografía de mayor sencillez en el atrezzo y poniendo el foco en la figura de la mujer retratada: su vestimenta, su maquillaje, su peinado, su cuerpo, etc. El vestuario y los complementos de las artistas pasarán a ser elementos fundamentales en la puesta en escena, e importados de Francia, se convertirán en el sello distintivo del nuevo género: ropas ajustadas con grandes escotes, amplias faldas acampanada con polleras, enaguas y extremas apertura, todo elaborado con tejidos vistosos y sinuosos con lentejuelas, gasas transparentes, encajes y acompañado con grandes sombreros con plumas y deslumbrantes joyas; toda una exuberante iconografía escénica que se verá reflejada en las postales donde los retratos de mujeres artistas se presentan con fondos neutros, en la mayoría de los casos vacíos sin el tradicional farolillo característico del siglo XIX.

Las postales se convierten en la antesala de lo que el espectador verá sobre el escenario en la sala de teatro. De la misma manera que en las tablas se pone el foco en la mujer y su cuerpo que hay que destacar, la fotografía se alinea con esta representación y el cuerpo femenino en las postales se transforma en el objeto al que hay que intervenir. Con la entrada del siglo, la electricidad llega a los teatros y la instalación de bombillas (patentada por Edison en 1879) y el uso de focos dirigidos en los escenarios dio paso a la proyección de luz directa sobre el cuerpo de la artista en la escena. Se conseguía así enfatizar el lujo visual de las cupletistas bañadas de oro, diamantes, lentejuelas y otros elementos de resplandor. Sobre el escenario se desarrolla una estética de lo impactante marcado por la sucesión de efectos lumínicos que incidían directamente sobre las féminas (Salaün, 2005: 143).

Al igual que los focos en el teatro, los elementos con los que se interviene la postal resaltan la figura femenina adaptando su narrativa al contexto social del momento. Una exagerada opulencia con colores estridentes y piezas de brillo que reforzaba el mito de la mujer cupletista concubina de hombres de grandes fortunas. Al cuerpo fotografiado de la mujer se le añade color, volumen, se le decora de forma extrema y sobre todo, se la interviene en un proceso de "creación" alineado a esa nueva modernidad urbana donde la dinámica de "ver y ser visto" unifica las nuevas prácticas de ocio y sociabilidad del teatro comercial (Clúa, 2017: 8). La mujer al servicio de la masculinidad y como tal "intervenida" para ser observada, admirada y en muchos incluso poseída.

Durante todo el primer tercio del XX es en Francia, más concretamente la ciudad de París, donde se define la modernidad que impregna Europa. Todo lo proveniente del país galo es asimilado en las esferas intelectuales y artísticas españolas como sinónimo de modernidad y desarrollo. Destacó entre las vedettes españolas la conocida como La Fornarina, cupletista que desarrolla su carrera artística a caballo entre Madrid y París lo que le permitió incorporar a la escena española las últimas novedades de los teatros franceses. Retratada con magistralidad por el fotógrafo catalán Antoni Esplugas (Barcelona 1852 - Barcelona 1929), quien intervino sus retratos con colores intensos con los que reflejó la sofisticación estética de la excéntrica artista. El fotógrafo catalán, formado en el campo de las bellas artes, se introdujo en el mundo de la fotografía a través de la influencia directa de su padre, también fotógrafo. Afamado retratista de celebridades, gozó de gran prestigio durante toda su carrera y por su galería de la plaza del Teatro de Barcelona pasaron los personajes más célebres de la escena, tanto de los grandes teatros como de los cafés cantantes muy populares en la ciudad condal (Quílez Corella, 2015: 162). Afamadas cupletistas como la Bella Chelito, Raquel Meller, La Goya o Conchita Ledesma fueron inmortalizadas por el objetivo del fotógrafo catalán. Esplugas realiza trabajos en los que se aprecia su necesidad de innovación y su creatividad propia de los círculos de las bellas artes, con lo que alineado a una época en ebullición creativa produce imágenes en las que experimenta con el color, con la pose, atreviéndose incluso con la realización de montajes fotográficos.

El puente entre Francia y España a través de la danza y el espectáculo escénico propicia un mestizaje artístico de valiosa aportación creativa. La nueva modernidad francesa que se infiltró en los escenarios españoles fue, poco a poco, fusionándose con la iconografía más castiza de la cultura peninsular. Con la aparición del cuplé decente en 1910 de la mano de la Goya, tras la intervención de las autoridades morales para controlar los excesos que la escena española estaba viviendo (Salaün, 2005: 146), los complementos más castizos, como la mantilla española, son incorporados por las cupletistas dándoles aquí un uso inhabitual y transgresor. La mantilla, elemento con simbología nacional utilizado por mujer de buena moral para acudir a misa, se utilizará por las cupletistas españolas como elemento provocador con el que la cantante cubría de forma sinuosa su cuerpo desnudo. (Alba Nieva, 2016: 122). Artistas como la Bella Tortajada, originaria de Granada, destaca por la simbología nacional en sus interpretaciones llegando incluso a introducir el madroño de la maja española. Esta creatividad en la españolianización del cabaret produjo piezas fotográficas especialmente intervenidas donde la imagen era extensamente bordada con hilo en esa búsqueda de reflejar la escena teatral.

La producción de millones de estas postales emitidas por infinidad de estudios fotográficos de diversos rangos en profesionalidad y calidad artística (algunos de ellos en consonancia con los numerosas locales de espectáculos de baja profesionalidad), provocó que no siempre todos los procesos de "intervención" de las imágenes se realizarán con la misma calidad, ni técnica ni artística. Fueron muchas las postales que llegaron a comercializarse con imágenes que se alejaban del buen hacer fotográfico. El fenómeno de las tarjetas postales intervenidas y su efecto de degradación de la imagen fotográfica, no pasó desapercibido por los profesionales como el propio Kaulak quien declaraba que "todo el mundo es ahora fotógrafo, estos nuevos

¹³ Fotografía intervenida: aquella en la que la imagen original es alterada total o parcialmente para cambiar el relato. Se pretende modificar, alternar, intensificar o incluso anular su significado inicial.

fotógrafos modernistas hacen ahora mil cosas absurdas e incongruentes", "era de prever que el lujo, el afán de anuncio y el inconsciente deseo de embellecer lo más vulgar y corriente de la vida moderna, las decorarían con estampaciones y fantasías..." expresaba el fotógrafo madrileño para quien las postales "que era una cosa que había nacido para abaratar y facilitar la correspondencia se ha convertido en un objeto de ostentación que llega a costar 10 veces más caro que una carta corriente" (Olivera, 2020: 55).



(figura.5) Postal intervenida. Cupletista Bella Chelito. Anónimo. (Ca.1910). MAE

4. Lo frívolo resultó no ser tan frívolo

La aparición del género efímero propició la visión de nuevos horizontes sociales, culturales y artísticos. Las variedades construyen un nuevo espacio escénico heterogéneo y cambiante que impulsa la creación (Clúa, 2017: 9). La figura de la vedette, que sufrió acusaciones por lujuria y degradación, llegando incluso a recibir cuantiosas multas por faltar al orden moral, tiene una segunda lectura, ya que estas artistas fueron al mismo tiempo protagonistas e instrumentos de la profunda transformación que vivía la España finisecular y en algunos casos, incluso víctimas de redes mercantiles que enmascaraba de arte ambientes más próximos al prostíbulo que al espectáculo (Salaün, 2017: 64). Cuestionada en todo momento, la cupletista ocupó el rol de reconocimiento público que la sociedad industrial del momento le dejaba alcanzar. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades a las que tuvo que hacer frente el nuevo género, se constituyó como un laboratorio de creación artística en el que la innovación, la experimentación y la trasgresión abrirán la puerta a la danza moderna española del siglo XX.



(figuras.6, 7) Fotografías iluminadas. Bailarina Tórtola Valencia. Autor Adolt Mas. Ca.1920.

La danza española experimenta una profunda transformación con la rehabilitación del cuerpo de la artista sobre el escenario. Es en este momento cuando aparecen las figuras más importantes de la danza española y en el que el flamenco toma un nuevo protagonismo gracias a la teatralidad corporal y vocal de las artistas folclóricas en el escenario (Salaün, 2005: 145). Bailarinas como Tórtola Valencia, de origen andaluz, enriqueció su danza española fusionando con las africanas y las asiáticas; la Argentina, con una reglada formación clásica, depuró y refinó el flamenco aportándole técnica y precisión; Pastora Imperio teatralizó el flamenco dándole una nueva narrativa; o Amalia Molina que a su vez teatraliza el cante. Todas ellas experimentaron en el nuevo formato venido de Francia y se beneficiaron de un contexto próspero y en permanente efervescencia lo que les permitió indagar y fusionar en sus bailes y movimientos con nuevas formas de hacer, pensar y sentir (Murga Castro, 2024: 174).

Las imágenes de las vedettes se expanden masivamente y logran un impacto social hasta ahora inigualable. El fenómeno del Star-system americano ha calado, en la industria del espectáculo y en España se materializa con la producción masiva de postales con los retratos de las artistas. Especial interés tiene la figura de Tórtola Valencia quien supo aprovechar las nuevas técnicas de fotografía intervenida con color. Bailarina y coreógrafa sevillana, Tórtola Valencia ejerció su carrera entre 1908 y 1930. Alineada a los cambios de la modernidad reflejó en su estética un gusto por lo exagerado y lo desmedido con sobrecargada ornamentación. Por ello, encontró un espacio de comodidad en esta tendencia de las postales intervenida recargadas y con tonalidades estridentes que mantuvo en sus sesiones fotográficas incluso ya retirada de los escenarios. La estética chillona e intensa le permitía mostrar su personalidad como bailarina fuertemente influenciada por la simbología de las danzas más ancestrales. El fotógrafo catalán Adolf Mas Ginestà (Solsona, Lérida, 1860 - Barcelona, 1936) con quien la bailarina tenía estrecha relación, le realizó unos de los reportajes más célebres de la fotografía de cupletistas iluminada de principios del siglo XX donde la corporalidad y excentricidad de la artista es retratada interpretando sus bailes más icónicos, la Danza Anita, la Danza del incienso o La Bayadera que la consolidaron como una de las bailarinas españolas más transgresoras y vanguardistas del siglo XX. Se perciben en estas imágenes los primeros signos de la fotografía escénica española influenciada por las tendencias iconográficas de danza internacionales y que dará paso a la fotografía de danza del siglo XX centrada en captar el movimiento del cuerpo danzante.



(figura.8) Fotografía iluminada. Cupletista La Fornarina. Autor A. Esplugas.(ca. 1920). MAE

5. Conclusiones

Si extraemos de la mirada el velo de la moralidad, el género frívolo o ífimo supuso la entrada de ideas nuevas a un país ávido de cambios. Se crean y fusionan espacios de experimentación y de convivencia centrados en el disfrute y la libertad creativa. El espíritu de las artistas, a través del libre movimiento de sus cuerpos en el escenario, comienza una búsqueda donde, poco a poco, lo visceral se fusiona con lo intelectual. Artistas como la Goya, conocida por su vinculación a los círculos más ilustres de Madrid, aportó a cada una de sus interpretaciones innovación y personalidad, dotando a sus melodías de un estilo propio para lo cual elegía personalmente la iluminación y el vestuario idóneo para cada canción (Salaün, 2005, pág 142).

A través de las postales iluminadas de vedettes un nuevo concepto de mujer creadora, emancipada y capaz, se colaba en las casas de las tradicionales familias españolas. Decoraban las paredes de los estudios de los artistas y compartían los pensamientos de los salones intelectuales de la época. La postal, creada para circular de forma expansiva y comunicar desde la distancia, se enviaba, se recibía, se dedicaba, se colecciónaba, etc, contribuyendo a la difusión de esta nueva mujer que rompía con lo hasta ahora establecido.

La presencia de las bailarinas y artistas de la farándula finisecular, con su omnipresente exhibición en las postales, consiguieron abrir la primera grieta en la férrea moralidad de la España del XIX y dieron la entrada a una nueva luz que iluminaba el camino del cambio. Las vedettes, como expone Salaün, fueron al mismo tiempo "heroína y víctima" de una sociedad en plena transformación hacia la modernidad. La fotografía y la danza serán los géneros creativos que más influyeron en este camino hacia la renovación.

Este artículo ha querido poner el foco en la denostada postal iluminada de las vedettes en España a pesar de su papel en la renovación visual de la danza en España. Eclipsadas por la oficialidad de la fotografía artística en blanco y negro apropiada por los grupos de artistas de vanguardia pictorialista que imitan las técnicas de la pintura y el dibujo alejándose y renegando de toda experimentación propia del medio fotográfico (Sánchez Vigil, 2001: 235) y relagada al olvido por la moral tradicional, las postales de cupletistas coloreadas ejercieron una función social esencial en el impulso del proceso de cambio que vivía la sociedad Española finisecular y abrieron camino a futuras corrientes de la fotografía interenvenida contemporánea del siglo XXI.

Los avances en los planteamientos iconográficos, creativos y estéticos tanto de la danza como de la fotografía en los que las nuevas tecnologías de la imagen, la luminotecnia¹⁴ y la escenografía tienen un papel fundamental, dará paso a una nueva forma fotografiar la danza centrada en la expresión del cuerpo de la bailarina y que se desarrollará a lo largo del siglo XX. Poco a poco, se irá dejando atrás el tradicional retrato decimonónico con el que se representó a la danza en el siglo XIX y comienza a aparecer otras representaciones iconográficas de la fotografía de danza más alineadas a la esencia misma del arte del movimiento de la mano de bailarinas como Louise Fuller, Isidora Duncan o Ruth St. Denni en el contexto internacional o Tórtola Valencia y Aura de Serrá en el ámbito nacional. (Clúa, I. 2017: 10)

Los cambios sociales, intelectuales, artísticos y tecnológicos que vive España y Europa durante el primer tercio del siglo XX, hacen de este momento histórico una etapa de transición que cambiará radicalmente la representación visual de la danza. Si antes las bailarinas acudían al estudio del fotógrafo, ahora es este quien acude a los grandes teatros equipados con potentes luces que facilitan una correcta toma. El estudio del fotógrafo es sustituido por el escenario teatral y paulatinamente, el retrato por el cuerpo en movimiento, un planteamiento que marcará la forma de retratar la danza a lo largo de todo el siglo XX.

6. Referencias bibliográficas

Alba nieva, M. I. (2016) *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. Tesis Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte.

Cavia Naya, V. (2001) Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España. *Revista de ciencias de la danza*, 7, 7-28.

Cavia Naya, V. (2013) Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de música iberoamericana*, 25 (2), 51-73.

Clúa, I. (2017) Culturas del espectáculo en el fin de siglo. *Revista Hecho Teatral*, 17, 5-15

Díaz Quijano, M. (1960) *Tonadilleras y cupletistas (Historia del Cuplé)* Madrid: Cultura Clásica y Moderna.

Durán, G.; Molina-Alarcón, M. (2020) ¡Amantes de papel!: Las cupletistas y su performatividad a través de las postales fotográficas de las primeras décadas del siglo xx en España. *Discursos fotográficos*. 16, 212-245. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p212>

Gámiz Gordo, A.; Ruiz, L. (2017) *Málaga en las tarjetas postales de Purger & Co. Hacia 1905*. Málaga: Universidad de Málaga, 19-26.

Mendoza Martín, I. (2019) Las varietés y sus públicos en los teatros madrileños a finales del siglo XIX y primeros años del XX. En *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018. 1339-1349. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Murga Castro, I. (2017) *Poetas del cuerpo. La danza de la edad de plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Murga Castro, I. (2024) *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Oñoro Barba, S. (2022). Fotografía y danza: la materialidad de lo efímero. Representación iconográfica de la danza española en *Tras los pasos de la Sílfide: Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*. Madrid: S.G. Museos Estatales

Olivera Zaldua, M. (2020). Paseando por la fotografía del 98 a la segunda república en *Kaulak: fotógrafo, pintor y escritor*. Madrid: BNE.

Ortega García, I.; Kurtz Schaefer, G. (1989) *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: El Viso.

Quílez Corella, F. (2017) Antonio Espluga y la fotografía en la Barcelona ochocentista en *1 Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*. Zaragoza: IFP.

Ramón Y Cajal, S. (1912) *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*. Madrid: Nicolás Moya.

Retana Ramírez, A. (1914) Por ellas para ellas. Cómo se retratan las mujeres". *Revista Varieté*, 83 5.

Retana Ramírez, A. (1964) *Historia del género frívolo*. Madrid: Tesoro.

¹⁴ La luminotecnia se encarga de estudiar las diferentes formas de producir luz artificial, de controlarla y de aplicarla a unos fines concretos

Salaün, S. (2007) Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Revista Dossiers Feministes*, 10, 63-83.

Salaün, S.; Ricci, E.; Salgues, M (2005) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos.

Salaün, Serge; Serrano, C. (2006) *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons Historia

Sánchez Torija, Beatriz (2007) La raíz fotográfica de la tarjeta postal. Un caso de estudio en *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Sánchez Vigil, J. M. (2020) *Compañy. Maestro de la fotografía*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Sánchez Vigil, J. M. (2019) "Kaulak y el retrato fotográfico. Visualidad y repentina". *Archivo español de arte*, 363. Julio-septiembre 2018, pp. 269-284.

Sánchez Vigil, J. M. (2008) *Las revistas ilustradas en España*. Gijón: Ed Trea.

Sánchez Vigil, J. M. (2008) De la restauración a la guerra civil, *La fotografía en España de los orígenes al siglo XX*. Madrid, España Calpe, 207-270

Teixidor Cadenas, C.. (1999). Historia de la tarjeta postal. 1892-1915. Madrid: Espasa.

Villaronga Maicas, M. (2013). *Las tarjetas postales españolas editadas por Purger & Co. München, Alemania 1902-1905*. Madrid: Edifil.

VV.AA (2008) *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*. Madrid: Fundación COAM

VV.AA (2022) *Kaulak: fotógrafo, pintor y escritor*. Madrid: BNE

VV.AA (1999) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Ed. Castalia