

# CUPLÉ Y PELIGRO. EL ANTIFEMINISMO CONTRA LAS MUJERES ARTISTAS EN LA CIUDAD MODERNA

## *CUPLÉ AND DANGER. ANTIFEMINISM AGAINST WOMEN ARTISTS IN THE MODERN CITY*

Marina Garcia Moreno<sup>1</sup> y Ariana S. Cota<sup>2</sup>

---

Garcia Moreno, Marina y Cota, Ariana. (2024). Cuplé y peligro. El antifeminismo contra las mujeres artistas en la ciudad moderna. *Asparkia. Investigació feminista*, 44, 1-22. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7214>

Recepción: 27/02/2023 || Aceptación: 13/11/2023

### RESUMEN

Las trayectorias vitales de las artistas de la noche urbana española fueron el objetivo central de los ataques discursivos del antifeminismo durante la época que marcó el cambio del siglo XIX al XX. En este artículo, proponemos una lectura de la ciudad moderna como el espacio de transformación que posibilitó la emergencia de una sociedad de masas, un acontecimiento que redefiniría la cultura, así como las relaciones entre los sexos. Las cupletistas y flamencas habitaron con una presencia imponente los lugares de ocio nocturno, apropiándolos; pero, al mismo tiempo, aquellos que, ante los acelerados cambios, trataban de imponer un discurso acerca de la feminidad legítima, dividieron a estas artistas entre buenas y malas mujeres. Con ello, se limitaron las oportunidades, impidiendo que sus vidas y obras cruzasen la liminalidad hacia un objetivo emancipatorio feminista.

**Palabras clave:** ciudad moderna, cultura de masas, cupletistas, feminismo, antifeminismo

### ABSTRACT

The women artists' life trajectories of the Spanish urban nightlife were the main target of the antifeminism's discursive attacks during the transitional period from 19th to 20th century. In this paper, we propose a reading of the modern city as the transformation space that enabled the emergence of a mass society, an event that would redefine culture, as well as relations between the sexes. Women who were cupletistas and flamencas inhabited nightlife venues with an imposing presence, appropriating them; but, at the same time, those who, in the face of the accelerated changes, tried to impose a discourse on legitimate femininity, divided these artists into good and bad women. Consequently, opportunities were limited, preventing their lives and works from crossing liminality towards a feminist emancipatory goal.

**Keywords:** modern city, mass culture, cupletistas, feminism, antifeminism

---

<sup>1</sup> Investigadora doctoral en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada, [mgarmo@correo.ugr.es](mailto:mgarmo@correo.ugr.es), <https://orcid.org/0009-0000-6864-8581>.

<sup>2</sup> Profesora del Departamento de Antropología Social, Universidad de Sevilla, [asanchez13@us.es](mailto:asanchez13@us.es), <https://orcid.org/0000-0001-5332-6846>.

## 1. Introducción

Las mujeres pobres... son las culpables de todos los males que se atribuyen a las clases peligrosas: promiscuidad, insalubridad, mortalidad, embriaguez. Ninguna mujer pobre es respetable, siempre es culpable, y por lo tanto... susceptible de ser perseguida por ello. (Núñez Becerra, 2002, p.17)

En este trabajo queremos proponer la ciudad moderna como un espacio en plena transformación, que afecta y se ve afectado por las condiciones estructurales que lo atraviesan: económicas, laborales, sociales y culturales; un espacio urbano en el que se va a producir una (re)elaboración de las relaciones entre sexos y en el que las artistas de la noche van a condensar los imaginarios discursivos y representaciones antifeministas.

Se sitúa en el cambio de siglo, cuando la ciudad encarna un proceso de cambios y grandes transformaciones —debido al éxodo rural, mayormente femenino—. Hablamos de la emergencia de nuevos empleos y profesiones, de nuevos espacios de trabajo —como fábricas u oficinas—, de nuevos horarios y disposiciones del tiempo asociados a la aparición del ocio y a la llegada de la sociedad de consumo —y con ella la de la moda y la cosmética—, así como hablamos también de la emergencia del feminismo.<sup>3</sup>

En las últimas décadas del siglo XIX, las fuerzas políticas y sociales que apuestan por la Restauración (1874-1923) pretenden lograr la consolidación de un Estado liberal, fuerte y estable. A modo de contraofensiva ideológica respecto al Sexenio Revolucionario (1868-1871) y el periodo republicano (1873-1874), estarían buscando poner fin al monopolio moderado y a los pronunciamientos progresistas. En mitad de este proceso, será cuando aflore la expansión de un nacionalismo español con el que se quiere crear una identidad propia, genuina, con raíces profundas y «que se expresa a través de elementos administrativos y políticos además de culturales y simbólicos, que contribuyen de forma desigual a la construcción de una identidad nacional española» (Villares, 2016, p. 209). Este nacionalismo, principalmente, acabaría vinculado al ideario de los sectores más conservadores del país, defendiendo el Estado unitario, centralizado y basado en un sistema oligárquico apoyado en la Iglesia, el ejército y la emergente burguesía (Villares, 2016).

Se trata de una etapa de obsesión en torno a la idea de España que tendrá como objetivo no solo configurar una imagen determinada de patria y dotar de identidad a las regiones (Álvarez Junco, 2001), sino, también, intentar consolidar unas identidades

---

<sup>3</sup> Autoras como Nerea Aresti (2001) advierten que el feminismo no alcanzó a ser una fuerza de tanto calado como para provocar una reacción antifeminista de tales dimensiones. Tampoco la mujer moderna o las nuevas identidades femeninas supondrían una gran amenaza en todos los sectores de la población.

sexuales acordes con el proyecto de Estado de la Restauración. Como afirma Offen (2015), durante ese tiempo —y en toda Europa— las mujeres se habían ido convirtiendo en un elemento central del debate intelectual, político y social. Desde la medicina o la criminología hasta la sociología o la filosofía, se preguntaban «¿Qué era, en todo caso, “la mujer”?» (2015, p. 278). Pero, en vez de constituir con ellas un proyecto político común, se vivirán con preocupación las continuas transformaciones sociales. De este modo, y aludiendo a una posible pérdida de referentes identitarios sólidos: «Un sorprendente número de intelectuales masculinos respondieron de forma pesimista al nacimiento de los tiempos modernos, para los que la emancipación femenina era tan decisiva» (2015, p. 268).

Este debate se acentúa y se tensa en el cambio de siglo, especialmente en un espacio urbano en plena expansión. Y aparece, frente a cualquier augurio de cambios en el orden sexual, una reacción contramoderna —de corte conservador y antifeminista— que expresa el miedo y la angustia ante la aceleración de los acontecimientos. Esta ola reaccionaria pretende producir un ideal de feminidad normativo y describir qué es y cómo debe ser *la mujer*; a su vez, intenta legitimarlo mediante los códigos morales de la religión, mediante las ciencias y las teorías de sus expertos o a través del arte y la cultura —especialmente, de corte popular—. Para ello, pondría el foco en lo urbano, al ser un espacio diverso, en constante cambio, y al ser un espacio tensionado por la apropiación de la ciudad moderna, en la que se está anclando la sociedad de masas. Por ese motivo, no sorprende que el *orden de los sexos*, una de las variables determinantes en la concepción del mundo, sea un elemento fundamental para las fuerzas reaccionarias.

La reacción contramoderna es la que emerge en aquellos discursos que autoras como Aresti (2001) y Ortega López (2008) denominan antifeminismo. El antifeminismo lo comprendemos como un dispositivo de poder que, por una parte, a modo de reacción, trata de actuar contra los vientos de cambio impulsados por el feminismo y que afectan a las identidades de los sexos; pero que, por otra, en cuanto fuerza reactiva —intelectual, moral y punitiva—, pretende sujetar y fijar el orden patriarcal elaborando un modelo de mujer normativo —que llamaremos *mujer española*—, dentro de un proceso de construcción de la identidad nacional. Se trataría, pues, de un aparato ideológico encargado de producir y reproducir el orden de los sexos y de legitimarlo haciéndolo pasar por una *ley natural*. Para tal cometido, tanto en su discurso como en su práctica, tendrá en su punto de mira a todas aquellas feminidades que no se adaptan al modelo de mujer española que promueven, considerándolas como el germen de un mal que tiende a contagiarse (García Moreno, 2017).

Tanto las propias feministas como aquellas que no encajaron en el modelo de feminidad burguesa sufrieron, en el contexto de esta reacción contramoderna, las consecuencias del antifeminismo en sus cuerpos y en sus vidas. Fueron vistas como perturbadoras del orden de los sexos, como obstáculo que impedía lograr la estabilización de la feminidad normativa. Y, como veremos, esta reacción señaló especialmente a las mujeres de clases populares como culpables de la «desviación» y la «degeneración moral» de la mujer, como las causantes de la «mala vida» (Llano, 2021).

De entre aquellas que, sin identificarse como feministas, se vieron afectadas por el embate del antifeminismo, en este artículo nos centraremos en las que vivieron las alegres noches de la ciudad moderna, aquellas que constituyeron el motor de los primeros espectáculos de masas y para quienes los escenarios sirvieron de sustento económico. Un *proletariado artístico* (Salaün, 2007) en auge que fue ensalzado como símbolo de la cultura nacional y de la modernidad; pero que, a su vez, fue señalado como causante de la degeneración de las costumbres y de la inmoralidad.

Las artistas de los espectáculos de masas representaron las contradicciones de esta España que se movía entre la tradición y la modernidad, entre el pudor y la libertad sexual. Por ello, a la vez que llenaban cafés, tabernas y teatros y aparecían en la prensa entre grandes ovaciones, sufrían el escarnio público y una serie de *medidas correctoras* a base de disciplina y moralización pública. Especialmente en la escena del cuplé —en la que las normas morales se hacían más laxas, se exhibían los cuerpos y reinaba el erotismo—, las acusaciones de inmoralidad se acompañaron de un duro celo represor (Guereña). Por ese motivo queremos hablar de *cuplé y peligro*, ya que, en torno a las cupletistas de la escena artística urbana nocturna, confluirán los debates acerca de la emancipación femenina y los discursos moralistas preocupados por la sexualidad.<sup>4</sup>

Las *artistas de variedades* encarnarán en sus cuerpos las tensiones de la época. Ellas, forzadas a sobrevivir en la crudeza de la noche urbana, se piensan a la vez como víctimas y heroínas: son la cara visible de la cultura nacional, enarbolan la bandera de la *identidad patria*, pero no encajan en los mismos modelos de feminidad que producen y reproducen. Son, por ello, el foco de todos los discursos de la reacción conservadora, contramoderna y antifeminista. Y eso es lo más fascinante de este nutrido colectivo de mujeres que

---

<sup>4</sup> *Cuplé y peligro* es una humilde contribución, y un guiño, a los debates feministas en torno a la sexualidad femenina, que podemos trazar a partir de obras como *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1973), de Mary Douglas, y los textos seleccionados en la compilación «Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina» (1989), de Carol Vance.

amenizaron las noches alegres y lujuriosas de una sociedad española en plena transformación.

Todo ello acontece en medio de las transformaciones de las grandes ciudades y capitales de provincia españolas del cambio de siglo, un espacio urbano poco armonioso, alejado del ideal de estabilidad y orden que pretendían los pensadores de la ciudad. Pues las tensiones por la apropiación de la ciudad moderna se van a producir entre aquellos que defenderán los valores (neo)tradicionales<sup>5</sup> —que reaccionarán ante el surgimiento de la sociedad de masas y los cambios en las relaciones entre los sexos— y las nuevas clases populares, entre las cuales, la mujer trabajadora y los barrios periféricos encarnarán simbólicamente la *degradación moral* (Llano, 2021) y lo *infecto* (Bernaldo y Llanas, 1998).

Para comprender contra qué modelo de ciudad y de mujer se erigirán estos discursos antifeministas, en el siguiente apartado nos detendremos en los cambios urbanos —y su correlación con la sociedad y la cultura de masas— que acontecen en el acelerado periodo de cambio de siglo, conocido como *Belle Époque* (1895-1914) (Moral García, 2023). Será en dicho periodo cuando aparecerán las artistas urbanas cuyas vidas y obras queremos recuperar en nuestro trabajo. En el tercer apartado, presentaremos a estas artistas, principalmente a través de las entrevistas que Carmen de Burgos (1916) les realizó; a partir de las mismas, podremos conocer sus orígenes humildes, sus estrategias de supervivencia mediante la actuación artística y las consecuencias que tuvo en sus vidas el hecho de ser mujeres y famosas expuestas al escrutinio diligente de la moral *apropiada*. Para finalizar, elaboraremos una articulación, en el marco de la ciudad moderna, entre espacios urbanos de la *mala vida* y mujeres públicas; una intersección que, a nuestro juicio, constituyó uno de los ejes centrales de embate del antifeminismo.

## 2. Espacio y modernidad: apropiación de la ciudad y la cultura

El desarrollo de la modernidad —las migraciones (sobre todo femeninas), la rápida urbanización e industrialización, también de la cultura— propiciará la aparición de la sociedad de masas a comienzos del nuevo siglo. El problema del pueblo, presente en todo el siglo XIX, irá dando lugar al problema de las masas (Álvarez Junco, 2001; Villares, 2016), planteando nuevos retos a lo largo y ancho de todo el continente europeo y alterando los códigos fundamentales con los que se regían las sociedades occidentales hasta el momento. Uno de los retos más relevantes será la emergencia de las masas como fuerza colectiva y

---

<sup>5</sup> Por neotradicionalismo, las autoras no entendemos la renovación de una supuesta tradición anhelada, sino una invención; una apelación a un pasado mítico e inexistente, un artificio que servirá para justificar ese retorno a un tiempo ficticio, tal y como proponen Álvarez Junco (2001) o Hobsbawm (2002).

su creciente peso en tanto sujeto social y político (Hobsbawm, 2015). Podemos afirmar, por tanto, que, tras la segunda Revolución Industrial-urbana, las masas entran en la historia (también en la española), generando profundos desequilibrios sociales. Su regulación, control y disciplina se convertirán en el problema fundamental para el gobierno de la Restauración, que irá resolviendo los conflictos que se van dando, utilizando soluciones entre democráticas y autoritarias, como el gran problema político de la época (Villares, 2016).

En este contexto de modernización y transformaciones urbanas, la cultura se convertirá en uno de los pilares fundamentales para la socialización de la población y, ahora también, para la socialización de ese pueblo, esa masa, con agencia política. Mediante el nacionalismo cultural se producen y reproducen los elementos para la conformación de la identidad española a través de la literatura, el teatro o la pintura. Símbolos asumidos por todas las clases sociales y que se difunden, especialmente, en un espacio urbano densificado e interconectado. El auge de la cultura de masas estará ligado sobre todo al estallido de expresiones culturales como la música o el baile en la noche urbana (Encabo, 2007). Los nacientes espectáculos de masas pasan a formar parte del modelo de ocio de toda la población, en especial de esa masa trabajadora —principalmente masculina— que acude a la salida de las fábricas.

Las clases populares, en el contexto de la transformación de las ciudades y de las nuevas características del mercado laboral, conocerán los conceptos de ocio y de tiempo libre, lo que provocará una transición de las costumbres del paseo o la tertulia en las plazas hacia un ocio mercantilizado en lugares específicos para ello. Además, se irán sumando nuevas prácticas y experiencias que van desde la lectura de folletines y periódicos en tabernas o ateneos hasta la asistencia a salas de teatro, de baile o a las corridas de toros (Villares, 2016).

Todo ello marcará el acceso de las clases populares a la cultura y, a la vez, transformará el modo de producción cultural. Un acceso que ya no solo estará regido por el calendario oficial —el que dictaba los días laborables y los festivos—, sino también por los horarios de entrada y salida del puesto de trabajo. Así, los horarios de las fábricas, los talleres o las oficinas van determinando el espacio y el tiempo para el nuevo ocio y, por tanto, las prácticas de producción y consumo de la cultura. Por las noches, la ciudad pasa a estar repleta de ofertas culturales y de ocio. Los espectáculos se multiplican en formato y número, y dan lugar, también, a la ampliación de la red de locales de ocio que los acoge

—cafés cantantes, salones o teatros de diversas categorías—, así como del público que acude a ellos.

Por estos motivos, la cultura popular y de masas asume un relevante papel en el proceso de nacionalización de la sociedad española. De códigos accesibles a todos los públicos, con mucha capacidad de producción y difusión, se convertiría en una herramienta fundamental para esa socialización del pueblo en la idea de España (Álvarez Junco, 2001), especialmente mediante el romanticismo y el casticismo. Tal y como afirma Encabo (2007), la cultura popular —mal llamada baja cultura— adoptaría en este tiempo una especie de misión educadora para los estratos más populares de la población. A través de su difusión a lo largo de todo el territorio nacional, se enarbola el proyecto de afianzar el carácter de la identidad española en un escenario de elaboración y reafirmación del concepto de España. Y, como afirma Salaün (1990), de todas las formas populares y masivas de la cultura de la época, «la canción es un buen testigo de la evolución de la sociabilidad de las ciudades españolas, sobre todo en las clases populares. En cierta medida el desarrollo de la canción o del cuplé marca una etapa clave hacia una nueva cultura de masas» (Salaün, 1990, p. 68).

Como venimos señalando, la cultura popular y de masas fue empleada como herramienta ideológica para reafirmar la identidad nacional a través del nacionalismo cultural (Álvarez Junco, 2001; Encabo, 2007) y mediante un proceso de invención de la tradición (Hobsbawm, 2002). Pero también fue útil para una segunda cuestión, fundamental para la argumentación que tratamos de sostener: la creación de los modelos normativos de feminidad y masculinidad, de lo que llamamos la producción de la mujer española.

El hombre y la mujer eran pensados en cuanto sexos radicalmente diferentes y opuestos entre sí, pero complementarios. Así, la mujer española se entendía como un complemento del hombre proveedor, ideal de virilidad moderno (Aresti, 2001). Y, si bien es cierto que con la llegada del siglo XX se fueron desterrando las teorías más virulentas acerca de la inferioridad femenina, la concepción de la complementariedad no sería más favorecedora para las mujeres, ya que se utilizaría en perjuicio femenino. Veremos, pues, cómo se produciría una revalorización de la esencia femenina: la mujer ya no pertenecerá a un sexo débil, inacabado, imperfecto, sino que responderá al ideal burgués del ángel del hogar (Aresti, 2001; Posada, 2012).

Los modelos de feminidad que encarna la mujer española serán continuamente producidos y reproducidos en la cultura. Y, pese a que el acceso de las mujeres a la creación

cultural será limitado, ellas se convertirán en las protagonistas del hecho artístico. La producción de sus obras y su consideración de artistas se circunscriben a un mero complemento de lo que se considera su función primordial como madres y esposas, así como una «forma de distracción y control del tiempo de ocio de las señoras, y como signo de “status” social» (Muñoz, 2006, pp. 97-98). Pero esta falta de reconocimiento y las limitaciones en su desarrollo como profesionales de la cultura no irán en detrimento de su protagonismo, pues acapararán el espacio de la literatura, la pintura, la música y, especialmente, el ámbito de la canción. La mujer española se volverá más presente que nunca.

Si nos fijamos en la cultura popular y de masas, el flamenco es un buen ejemplo de ello: alzado como símbolo patrio y estrechamente vinculado con el romanticismo, adoptará la feminidad como la protagonista tanto de sus coplas como de su representación artística (López Rodríguez, 2020). El flamenco cantará a una idea de mujer esencializada y adoptará las figuras de mujer-madre y mujer-compañera como protagonistas (Chuse, 2007). Por su parte, la escena del cuplé pondría sobre las tablas los cuerpos femeninos. Unos cuerpos que se muestran, se erotizan, se sexualizan.

Sin embargo, ambas escenas musicales de masas generarían fuertes controversias, ya que las artistas que representaron a la mujer española poco encajaron en sus moldes. Especialmente las cupletistas se constituyeron como figuras contradictorias: parte del proceso de nacionalización cultural, ensalzadas y veneradas por el gran público, pero cuestionadas tanto en sus vidas como en su obra. Como consecuencia de ello, no estuvieron exentas de la crítica y la marginación, siendo señaladas como un peligro y un ejemplo de la degradación de la mujer. Y es que las artistas de la cultura de masas hacían visibles los cambios sociales. Sin hacer bandera del feminismo, sí ponían en el escenario las tensiones de la época: eran el símbolo de la liberación de las costumbres y encarnaron las transformaciones que afectaban a la posición de las mujeres en el nuevo siglo.

En su anhelo de orden neoconservador y antimoderno, la reacción antifeminista, alentada por el miedo a los cambios y a la incertidumbre, propondría un futuro de paz social y armonía. Un tiempo que solo lograría alcanzarse si se conseguía suprimir cualquier amenaza —real o imaginada— al ideal de mujer española; el modelo que salvaguardaba el orden natural de los sexos y que, frente al caos, ofrecía orden y estabilidad social. Por ello, cualquier alteración suponía una amenaza, un peligro, una grieta capaz de desestabilizarlo y degradarlo.

Las rápidas transformaciones sociales y la transgresión a las normas de género, así como cualquier reivindicación para las mujeres, se fueron constituyendo como una amenaza social y política de gran calado. Las demandas de derechos políticos, laborales, educativos y civiles, la conquista de espacios sociales y culturales, así como de lo íntimo y de la sexualidad, suponían una brecha ya que, como afirma Aresti (2001), el feminismo se encargaba de recordarles a las mujeres la posibilidad de rechazar su compromiso con los deberes naturales.

Frente a ello, el antifeminismo de corte conservador y antimoderno reaccionaba contra un feminismo de carácter urbano y que comenzaba a hacerse visible, especialmente en las grandes ciudades del país. Un conjunto de discursos que consideraba la vuelta a la tradición el único salvavidas posible y que apostó por recuperar las instituciones que sustentaban el Estado (el matrimonio y la familia), así como por estructurar la ciudad bajo un modelo comunitario que hacía referencia a un mundo rural idealizado (Ortega López, 2017).

Un ejemplo puede verse en el discurso de Edmundo González-Blanco (1877-1938), autodenominado antifeminista radical y uno de los grandes referentes teóricos de este aparato ideológico. En dicho discurso alerta de cómo eso que él llama pornocracia «extiende más y más su imperio y pronto el matrimonio indisoluble no será ya más que una sombra de su grandeza medioeval. La compañera de ayer se ha trocado en enemigo, y, como todo enemigo, quiere, además de vencer, dominar» (González-Blanco, 1930, p. 188). Cuando dirigía la mirada a Europa o Rusia, a este antifeminismo lo asaltaba un miedo que, cargado de angustia y temor, auguraba un futuro temible, sin referentes sólidos y con una gran falta de capacidad de concebir la propia identidad y la identidad del país. En *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad* (1929), González-Blanco mira con retrospectiva el primer tercio de siglo en relación con las transformaciones en el orden de los sexos y considera que

Hoy, que la mujer, emancipista, libertaria, vesánica, estúpida, sin religión, ni freno, ni moral, ni más ley que sus feroces egoísmos, no puede ni quiere ser mujer casera, función que estima cursi y algo así como un resto de barbarie [...], las mujeres independientes, en ejercicio de sus “sagrados derechos”, quieren gozar de la existencia, sin trabas, ser felices satisfaciendo sus antojos, y tomar la mejor parte en el llamado banquete de la vida. Día por día viene siendo menos transitado el camino de la virtud, por donde las mujeres honradas caminan triunfalmente, rodeadas de consideraciones y con el aplauso de la religión y el beneplácito de la ley. En cambio, aumenta el número de las que, contra todo freno y moral, aspiran al predominio procazmente en el culto de sus vientres infecundos, culto que consiguen merced a las traiciones, las astucias, las inconsecuencias, las crueldades que llevan en sus almas frívolas. (González-Blanco, 1930, p. 188)

Así, la reacción antimoderna se alzó como el freno al feminismo, esa «bestia apocalíptica de las trágicas decadencias de la historia» (González-Blanco, 1930, p. 188), ofreciendo la salvaguarda del orden natural. Pero también se alzó como esperanza ante «una época ideológicamente turbia e impregnada, en sus iniciativas todas, de descomposición social y marimachismo vil» (González-Blanco, 1930, p. 10).

Como veremos en el siguiente apartado, no solo se verá al feminismo como una amenaza al orden sexual y a la jerarquía patriarcal que vendría a sostener a la nación, sino que también será considerado un peligro todo comportamiento y práctica que subvierta el orden de feminidad que se representa en la mujer española. Y, más aún, cuando esta alcanza gran repercusión. De esta manera, esta descomposición social y este marimachismo vil estarán relacionados con la segunda tensión del antifeminismo: aquellas a quienes supondrán culpables de la degeneración moral de la mujer.

El ideal de mujer española estaba basado en unos modelos inverosímiles. Era un modelo imposible de encajar en una realidad social mucho más compleja. Al ser un ideal burgués, muchas mujeres —como las de clases empobrecidas— no podían alcanzarlo y otras —lesbianas, mujeres de identidades diversas, libertinas...— simplemente no tenían cabida en sus estrechos márgenes. La utopía de orden y estabilidad hacía aguas. Y el miedo y la angustia por una modernidad que ya era palpable en las calles de la ciudad moderna y de masas, diversa y cambiante, provocó la reacción antifeminista más virulenta; una reacción que ya no solo vigilaba, disciplinaba y castigaba, sino que establecía un orden entre todas aquellas que transgredieran o amenazaran las virtudes de su sexo en favor del ensueño de orden; que no solo juzgaba, sino que clasificaba y administraba (Foucault, 1977).

El ensueño de orden llegaría al ámbito jurídico, la sociología, la pedagogía, la medicina o incluso a la prensa de la época —todas ellas impregnadas del antifeminismo—, campos que repararon en todas aquellas conductas. Comenzó a aparecer, entonces, una larga lista de categorías que iban desde las mujeres consideradas marisabidillas por usurpar espacios y roles que no les correspondían hasta las que presentaban anomalías sexuales como las adúlteras, las libidinosas, tribadistas o marimacho. Todas estas categorías se asociaron a las mujeres infames con las que se catalogaron conductas, actitudes y prácticas sociales que, de una forma u otra, escapaban por alguna de las grietas del poder (Vázquez García, 2010).

La ciudad moderna será testigo, entonces, de cambios íntimamente relacionados con el orden de los sexos y el ideal de masculinidad y feminidad. De ello daban cuenta los estudios de la época que examinaban la ciudad y sus flujos (Foucault, 1977), como el de

los criminólogos Bernaldo y Llanas (1901), quienes describieron de forma minuciosa y exhaustiva qué consideraban mala vida en los grandes núcleos urbanos. Buscaron el origen, las causas, y describieron cómo se producía la desviación social, relacionando todo ello con la pobreza urbana y destacando el papel de la mujer (especialmente de la mujer madre) en la gestación y la difusión del germen de la degeneración. En este análisis aparecía la figura de las mujeres de la cultura popular.

El trabajo asalariado femenino se relacionaba con la mala vida de las mujeres, solo la burguesía estaba a salvo de esa corrupción del alma que sufría la mujer trabajadora. Esa fue la situación, por ejemplo, para las mujeres que trabajaban en las fábricas y que no podían dedicarse a cumplir a rajatabla los mandatos de género. Este discurso sobre la mala vida, afirma Fernández Martorell, fue utilizado desde sindicatos hasta legisladores y sirvió para fortalecer prácticas de dominio del hombre sobre la mujer. Como afirma Fernández Martorell, «en la mujer burguesa se implantó la consideración de que era indecoroso e impensable ejercer un trabajo aparte del doméstico. Se trató de ideas que influyeron en toda mujer» (2018, p. 108). El trabajo femenino ya cargaba con el estigma de la pobreza y sufría el clasismo social e institucional. Pero, si en los conflictos laborales del proletariado del diecinueve ya salía mal parado el trabajo de las mujeres, la tensión se acrecentaba cuando el trabajo no era de lavandera o en una fábrica, sino que ponía en juego algo tan valioso en la construcción de la feminidad como lo eran la moral y el pudor. Es decir, cuando tenía que ver con la sexualidad femenina.

Este malestar se acrecentaba también cuando el trabajo de las mujeres tenía que ver con la exposición de su cuerpo, con el mostrarse, cuando era un trabajo que concernía a la moral de la época. Es decir, ante un trabajo de dudosa moral, la reacción era mucho mayor. Esta ola de conservadurismo se haría más evidente al avivarse el problema con el trabajo femenino cuando, en este, la mujer tenía poder de agencia sobre el uso de su cuerpo y, sobre todo, de su sexo. Por ello, el trabajo de las prostitutas, por supuesto, se tildó como indigno. Pero también sufrieron esta reacción las mujeres que trabajaban en la cultura, artistas que usaban sus cuerpos en empleos impúdicos y que fueron constituyendo el ideal de la mala mujer. Así lo afirmará el antifeminista González-Blanco:

Yo considero a las actrices, a las mujeres de teatro, como un grado superior en la escala de las prostitutas. Y cuenta que no me refiero a las desgraciadas cupletistas, que, en cafés-conciertos, teatritos y cinematógrafos, berrean cuatro indecencias ante un público soez, brutal, estúpido, enseñando al desnudo cuanto Dios les dio, y ellas venden, no; me refiero a las histrionisas de alto copete, que no han descendido a una profundidad tan extraordinaria de degradación. ¿Quién puede desconocer, si tiene ojos para ver, que el 9 por 10

de estas artistas llevan una vida indecente y poliándrica? ¿Ni cómo podría ser de otra suerte? La mujer que, sale a las tablas a dar un espectáculo de sí misma, es indispensable que ya un aun vestigio conserve del natural pudor. (González-Blanco, 1930, p. 250)

Por tanto, es un discurso que atenta contra la ciudad moderna y contra las mujeres asalariadas que venden su fuerza de trabajo. Pero frente a la ciudad paralizante y el retorno a un pasado imaginario que el neoconservadurismo trataba de promover, es necesario apuntar que

La ciudad debe entenderse [...] como un fenómeno vivo que conforma el espacio que permite la aparición de ese quién que somos en el mundo, bajo un conjunto de creaciones y significados que dan paso a nuestra existencia. (Luquin, 2011, p. 72)

La ciudad moderna como «fenómeno vivo» permitirá «la aparición» no solo de la sociedad de masas, sino de la masa como público. Para Deutsche (2009), la relación entre público, cultura y arte es compleja, debido a su pluralidad semántica, por lo que no refiere únicamente a la concepción de audiencia. La etimología de público nos remite a su pasado latino *poplicus*, perteneciente al pueblo, lo que siguiendo a Rancière (2007) equivale a democracia, a la «comunidad política democrática». Es por esto que, consideramos, lo que perturba de las cupletistas y su correlativo público de masas no será tan solo el desorden respecto a la división entre los sexos, sino la posibilidad de la aparición de una comunidad política democrática.

Será, entonces, la apropiación de la ciudad, de la cultura y, por tanto, de los derechos o del «derecho a tener derechos» (Arendt, 1998) lo que se oculta, de fondo, en el embate antifeminista. En este sentido, entendemos que esta apropiación, como una práctica espacial conflictiva con el poder dominante político y económico, da vida a la sociedad moderna y a su potencialidad para una transformación emancipadora, puesto que apropiarse de un espacio es «hacer frente a los constreñimientos, es decir, es el lugar del conflicto, a menudo agudo entre los constreñimientos y las fuerzas de apropiación». (Lefebvre, 1978, p. 210)

La potencia emancipatoria como apropiación de la ciudad y la cultura —por parte de las cupletistas y flamencas— no supondrá, en sí misma, un contrapoder o tan siquiera una contribución reivindicativa al feminismo incipiente de la época, debido a su fragmentariedad y carencia de articulación de objetivos reivindicativos. Tal y como apunta Dolores Juliano (1996), se trata, a lo sumo, de una subcultura de mujeres, pues

No están en condiciones de generar una cultura autónoma, ni pueden interiorizar completamente los significados del sistema dominante, porque ello

implicaría su autonegación como seres humanos, pero los sectores desvalorizados también generan sus propias interpretaciones del mundo y al fin y al cabo contribuyen a subvertir la presunta universalidad de las categorías conceptuales a partir de las cuales se las define. (1996, p. 8)

Por tanto, y este es un tema recurrente entre las subculturas de mujeres y la política feminista, tendremos, por un lado, la experiencia de las cupletistas con una posición subordinada, que tratan de revertir su condición de desigualdad socioeconómica a partir de prácticas cotidianas de apropiación de la ciudad y de prácticas artísticas como medio de supervivencia, que ponen en valor sus propios logros. Pero, por otro lado, veremos que estas experiencias de subversión son fragmentarias y parciales y no terminan de confluir en una reivindicación colectiva feminista, solo en respuestas diversas particulares que no representan a todas las mujeres.

### **3. Mujeres artistas, mujeres infames. La degeneración moral en la noche urbana**

Como hemos ido viendo, los espectáculos de masas y, en concreto, el mundo de la canción, supusieron un fuerte espacio de tensión para el antifeminismo. Este, como aparato discursivo, tuvo una fuerte incidencia en el ámbito religioso, en el plano intelectual, en el campo científico-médico y en el terreno político Y, rompiendo la barrera del mundo de las ideas, tendría fuertes consecuencias sobre vidas concretas. El caso de las artistas será un ejemplo de ello. Su voz individual ejemplificó ese antifeminismo represivo que se viene tratando. Y, por ello, los relatos de vida de mujeres que fueron un canal de expresión de la modernidad dejarán ver cómo este discurso se encarnó en sus cuerpos.

En el contexto de asentamiento de los nuevos medios de comunicación, todo lo que sucedía sobre los escenarios tenía una gran repercusión dentro y fuera de las tablas. Así, la producción artística de la cultura de masas estaba dirigida al gran público, con códigos al alcance de toda la población y con un fuerte componente interclasista (Aguado y Ramos, 2007). Y, por ello, puede considerarse *peligrosa*. Pero la escena de la canción no resultaba peligrosa solo por su carácter masivo, sino también por las mujeres que la impulsaron y la promovieron (Clúa, 2016).

En su gran mayoría, provenían de orígenes humildes y no sería el *amor al arte* lo que las impulsó al estrellato. Más bien su precariedad vital y laboral las empujaría a hacer uso de su voz y de sus cuerpos para sobrevivir. La amplia acogida de los espectáculos de masas, la gran demanda teatral o cabaretera y su auge durante todo el primer tercio del siglo XX daría lugar a una enorme oferta de empleo femenino en las grandes y medianas ciudades

del país. Y se irá conformando un nutrido *proletariado artístico* con muchachas empobrecidas que ven en la escena una ocasión para formarse como cantantes, bailarinas o actrices, y para poder iniciar una carrera de éxito, aunque serán muy pocas las que logren *prosperar* (Salaün, 1990).

Los cambios experimentados en la ciudad del primer tercio del siglo XX influyeron en todos los ámbitos de la vida. Como afirman Aguado y Ramos (2002), estos se aprecian en los espacios públicos y privados; y, por tanto, también en la vida cotidiana, en las actitudes, en los comportamientos, en la concepción de la sexualidad y en la expresión de las identidades. Sin embargo, existió una frontera que separó a las clases sociales. Esto resultó un verdadero problema para las élites y para determinados sectores políticos que veían en las clases obreras la degradación de la especie y relegaron a estas mujeres al desprecio más absoluto, viéndolas casi como a unas salvajes sin ningún tipo de moral.

Los sectores antifeministas, alarmados por la amenaza del feminismo y por las nuevas expresiones de feminidad tales como la Mujer Moderna vieron en las artistas del cuplé la degeneración absoluta de los códigos morales. Las formas de expresión de la sexualidad, las transgresiones en cuestión e identidad de género eran el ejemplo de los *modos modernos* que se hacían visibles en las ciudades, de todas aquellas *feminidades amenazantes* que se expresaban *libremente* (García Moreno, 2017). De ello dan cuenta la serie de entrevistas que Carmen de Burgos recoge en *Confesiones de artistas* (1916), donde dedica un capítulo a las artistas de *varietés*, categoría conformada por cupletistas de primer nivel nacional e internacional como Pepa Ramos, Pepita Sevilla (1878-1958); Consuelo Portela, La Chelito (1885-1959), y Consuelo Bello Cano, La Fornarina (1884-1915). Además, aparecen también la *cantaora* flamenca Pastora Pavón, La Niña de los Peines (1890-1969) y la *tocaora* Adela Cubas.<sup>6</sup>

Todas ellas destacan sus orígenes humildes y cómo llegaron a los escenarios por necesidad económica, así como, excepto Adela Cubas, todas conciben el arte como una salida profesional. No sería el *impulso irresistible* del baile el que logró que la cantante y bailarina Pepita Sevilla debutara, sino la situación económica: «fue la necesidad después de la muerte de mi padre, que no hubiese consentido nunca en ello» (De Burgos, 1916, p. 58). La Chelito afirmará rotundamente que su éxito no es un caso de vocación sino de necesidad. El hecho artístico, por lo menos en el debut de estas mujeres, queda relegado a un segundo lugar.

---

<sup>6</sup>No se conoce fecha de nacimiento ni de muerte.

La escena de la canción en el primer tercio del siglo XX se imbricó en una época convulsa en relación con los deseos y los placeres. Los tiempos modernos habían propiciado la voluntad de saber acerca del sexo y el tema se hizo patente tanto en la ciencia y la medicina como en el ámbito del arte y la cultura (Foucault, 1977). La liberación del cuerpo, la manifestación de sus deseos —también femeninos— y la multiplicación del erotismo motivaron la producción de películas pornográficas y las publicaciones eróticas, así como surgieron los panfletos de educación sexual (Guereña, 2018).

Esto se vería multiplicado en el mundo de la noche urbana, donde las capitales de provincia se convierten en el motor de los cambios y transformaciones de esta esfera vital. Las artistas de la canción son las protagonistas de «la mutación radical» que está aconteciendo en la sociedad española, donde se da

la conjunción de dos factores complementarios y contradictorios: por un lado, un excepcional teatro comercial que cubre toda la Península y que contrasta; por otro lado, con un orden moral rígido e hipócrita que ve en el teatro la fuente de todos los males modernos. (Salaün, 2007, 73)

Se constituyeron como personajes públicos, se mostraron como mujeres sexualizadas y libertinas en espectáculos que solían transgredir los límites de la moral católica mediante la sicalipsis, es decir, mediante esa forma de picardía que dejaba asomar todo un reguero de alusiones a la sexualidad y utilizaba contenido con connotaciones sexuales que se expresaban de forma implícita y, en ocasiones, también explícita (Encabo, 2007).

Como hemos ido describiendo, se trataba de mujeres que, por lo que trascendía de sus vidas privadas y por lo que mostraban en sus espectáculos —a través de los personajes que se habían ido creando o que el público y la prensa habían ido imaginando sobre su figura—, no resultaban ser mujeres ceñidas al modelo de *mujer española*. Sin embargo, no solo se alzaron como grandes de la identidad nacional, si no que se convirtieron en el ideal erótico y sexual del momento y, prácticamente, en el único referente de la educación sexual de la época —también para las mujeres— (Guereña, 2018). Buena prueba de ello fue, precisamente, su capacidad de incidencia, que puede medirse atendiendo a toda la literatura crítica que, desde la prensa, sectores intelectuales e incluso la ciencia, se vertió contra ellas (Llano, 2021). Sin embargo, es destacable cómo ninguna de ellas alzó la bandera del feminismo.

También en *Confesiones de artistas* aparece esta cuestión. A pesar del hecho de ser pioneras en mostrar los cuerpos desnudos sobre los escenarios, cantar la sicalipsis o estar imputadas por delitos de escándalo, ninguna se considerará feminista. Más bien al contrario: si analizamos sus discursos en *Confesiones de artistas*, a excepción de Adela Cubas,

viven entre la búsqueda de la libertad y el deseo de encajar en los cánones de la feminidad, ya que existe un dolor compartido por la mayoría de las artistas entrevistadas: el lamento por no haber construido una *vida normal*, siguiendo los códigos de feminidad aceptados. Cabe señalar que quizá habría que estudiar con más meticulosidad si era un anhelo real o un mecanismo más por mostrarse *honradas y respetables* en una entrevista que iba a ser bastante leída.

Un hecho común en todas ellas era su escarnio público y su persecución. Las artistas entrevistadas por Colombine describirían la presión que recibieron y, de una forma u otra, dejarían entrever las estrategias de supervivencia que se vieron obligadas a utilizar para distanciarse del *flamenquismo*.<sup>7</sup> La tocaora Adela Cubas subrayaba su fealdad para justificar que su éxito se debió única y exclusivamente a su esfuerzo y amor por la música; de la cantaora La Niña de los Peines (1890-1969) se destacaba su infantilización y la custodia de una madre rígida y moralmente recta.

Por la parte de las cupletistas, La Fornarina es un ejemplo de cómo las mujeres en la escena de las *varietés*, de origen humilde y de *dudosa moral*, pero de éxito nacional e internacional, podían acabar convirtiéndose en una figura de orgullo patrio. Es posible que el éxito de estas mujeres fuera visto por algunos sectores como una forma de redención, propio de la moral católica de la época y el sentimiento trágico del romanticismo. Una mujer libertina que se mostraba arrepentida, sufriente, podría ser excusada de su vida pasada. La Fornarina y el tratamiento público que se le daba a su biografía, son un buen ejemplo de ello. En la entrevista de Carmen de Burgos, La Fornarina, quien moriría muy joven por una larga enfermedad, ya estaba enferma. Ella, quien protagonizó los primeros desnudos en escena, alrededor de 1902 (Cruzado, 2023), estuvo siempre sometida a la persecución moral. Sin embargo, en ese tiempo ya comenzaba a labrarse la leyenda de mujer sufriente, con un pasado *oscuro*,<sup>8</sup> pero muy amada por el público. La actitud hacia ella era de condescendencia y de admiración por haberse redimido.

La Chelito hubiera deseado dedicarse al *arte grande* en vez de al de la canción y lamentaría no haber elegido su vida afirmando: «Dios mío [...] si yo había nacido para otra cosa, para una casita ordenada... donde me quisieran de verdad» (De Burgos, 1916, p. 69). Ella sufrió el escarnio, afirmaba que durante toda su carrera había tenido que luchar contra las críticas *sin piedad y sin razón*, especialmente de sectores femeninos moralistas: «Es que yo era buena... y he tenido que luchar con mucha gente mala...; muy crueles...; me han

---

<sup>7</sup> La prensa de la época e intelectuales como Eugenio Noel acuñaron el término *flamenquismo* para referirse al ambiente de delincuencia y criminalidad vinculado a mundo del ocio nocturno urbano.

<sup>8</sup> Se especulaba con que hubiera ejercido la prostitución desde niña.

inventado cosas horribles—; me han desacreditado sin piedad...; no tengo amigos, he visto a mi lado tantos egoísmos —tanto asco...» (De Burgos, 1916 pp. 70-71) y subrayó:

me han hecho una leyenda y ya no me ven como soy, sino como aparezco en la leyenda, como quieren que sea... La Chelito para todo el vulgo es una mujer en perpetua fiesta, en perpetua orgía, un ser aparte. No me ven cuando salgo del teatro con qué alegría saboreo mi casa, mis momentos de soledad, las caricias de mi hija. (De Burgos, 1916, p. 70)

Vemos en Pepita Sevilla unas declaraciones en favor de la autonomía de la mujer y de su independencia económica, pero, sin embargo, un afán por subrayar su *normalidad*. La artista, quien llevó una vida rodeada de polémicas —fue procesada por escándalo público y sus representaciones fueron censuradas o prohibidas en diversas ocasiones—, subrayaría esta persecución pública afirmando: «Gracias a esa ecuanimidad de la justicia no he pasado varias veces del tablado a la cárcel, porque he sufrido una verdadera persecución de los gobernadores de Maura, sin motivo ni razón, ignominiosamente» (De Burgos, 1916, p. 70). Sin embargo, como recoge en 1928 el periódico *Nuevo Mundo*, una vez retirada de los escenarios, de esa *artista de nervios inflamables* se valoraría la *doma de sus instintos* habiéndose convertido en una «honorable madre de familia y que vive de sus rentas» (Fortuny, 1928).

Para finalizar, queremos señalar uno de los principales debates que giran en torno de las artistas del mundo de la canción. En el caso que nos ocupa, sobre las cupletistas y las flamencas. Se trata de la vinculación de estas y el feminismo, es decir, cabe plantear en qué medida pueden considerarse parte de ese feminismo emergente en las ciudades del país. Se trata de un debate que nos retrotrae a la discusión acerca de la capacidad de agencia de estas mujeres y, en última instancia, de la capacidad política de la cultura de masas.

Desde una posición crítica, las artistas pueden ser concebidas como mujeres fuertemente sexualizadas y sometidas tanto a la mirada masculina —para quien están hechos sus espectáculos— como a un mercado masculinizado donde gerentes, directores e, incluso, compositores de las letras que ellas entonan son hombres. Autores como Salaün consideran a las cupletistas, y no solo a las grandes figuras, sino también a esos «nutridos batallones de artistas de segunda o tercera división», mujeres que constituyen un amplio y asequible *mercado sexual* —sea solo virtual, de satisfacción de la mirada o la fantasía, o bien real—. Bajo esta perspectiva, se presenta a dichas mujeres como víctimas, objeto de la satisfacción masculina, y, por supuesto, desvinculadas del feminismo emergente de la época. En esta misma línea se expresan autoras como Ana Aguado y Dolores Ramos, que afirman que «no cabe duda que, el llamado “género ínfimo” provocó una proliferación de

mujeres-objeto, sin ninguna expectativa de promoción social e intelectual» (Aguado y Ramos, 2007, p. 273).

Frente a esta mirada, autoras como Pepa Anastasio asumen el hecho de que casi la totalidad de representaciones de la cultura de masas de la época reflejarían y promoverían una ideología patriarcal. Sin embargo, Anastasio (2017) defiende cómo la escena del cuplé sí tiene capacidad de reformular identidades de género hegemónicas. Y, como tal, considera que «el cuplé (las intérpretes, y el ambiente que este género performático propicia) fueron responsables, en España al menos, de la divulgación de un feminismo incipiente precisamente entre ese público de clase baja» (Anastasio, 2017, p. 171). En este mismo sentido apuntan Clúa (2016) y Encabo (2019), pues señalan la vinculación entre el cuplé, las cupletistas y las transformaciones positivas de la mujer en la sociedad gracias a su amplio alcance y a su carácter interclasista.

#### **4. Conclusiones**

A lo largo de este artículo, hemos tratado de mostrar cómo los discursos antifeministas se erigieron contra aquellas artistas transgresoras de un ideal y reaccionario modelo de *mujer española*. El antifeminismo concentró su intelecto, capacidad de incidencia y energías reaccionarias contra ellas. A pesar de que no desempeñaron un papel relevante, ni mayoritario, en el incipiente feminismo de la época, y no se consideraron a sí mismas feministas.

Pepa Ramos (Pepita Sevilla), Consuelo Portela (La Chelito), Consuelo Bello Cano (La Fornarina) o la jovencísima, entonces, Francisca Marqués (Raquel Meller) fueron artistas exitosas en lo económico, pues vivieron de su trabajo; en lo artístico, con reconocimientos por parte de la crítica y las audiencias, y en lo social, ya que sus actuaciones y sus vidas trascendieron más allá de los lugares del ocio nocturno, adquiriendo la potencia de ser referentes femeninos para esa sociedad de masas que habitaba la ciudad en plena transformación.

Así mismo, en la ciudad moderna de cambio de siglo, la emergencia de la sociedad de masas produjo tensiones y conflictos que dieron lugar a cambios sociales (Moral García, 2023), como el de las relaciones entre los sexos, que aquí hemos tratado de explicar mediante la imagen que proyectaban las cupletistas y los discursos contramodernos que, sobre ellas, se vertieron desde el antifeminismo.

Mientras que las élites intelectuales, médicas, urbanistas y de la crítica cultural proyectaban una ciudad y una sociedad moderna acorde a sus valores —con sus modelos de masculinidad y feminidad incluidos—, la sociedad de masas se apropió de lugares del

ocio y el espectáculo de la ciudad y, al habitarlos con plenitud y nocturnidad, generaron pánico —entre otros, sexual—. Por tanto, la imagen de la ciudad moderna proyectada a partir de un modelo de inclusión y exclusión de los espacios, divididos en público y privado con su correlativo modelo de hombre y mujer, quedó en entredicho.

Las propias experiencias vitales de las cupletistas contribuyeron a desvelar la arbitrariedad y artificio de estas dicotomías y tuvieron cierto éxito. Pero, por esta impugnación de los espacios asignados a las mujeres, por el modo de feminidad que subvirtieron y por la producción artística que desarrollaron, fueron consideradas la encarnación del pecado y la lujuria, la representación de la degradación moral y la perversión que afectaba a todas las clases sociales, a toda ética política e ideológica. Y, por ello, escribir sobre la mujer cupletista supone indagar en una figura que genera enormes contradicciones.

Al cierre de nuestro artículo, quisiéramos recordar que, parafraseando a Méndez (2003, en Cota 2011), la potencia de indagar en la memoria de las artistas, los modos de apreciar sus vidas y obras, de otorgarles legitimidad y valor social, de ponerlas en relación entre sí y entre sus obras y de comprender su significado simbólico, continúa siendo un espacio privilegiado para comprender cómo se reproduce la jerarquía y la dominación, al interferir la ideología sexual dominante en el espacio de la producción artística, en el mundo de la cultura y la sociedad de cada época. Aunque las cupletistas elaboraron estrategias de supervivencia y tuvieron estilos de vida diversos que amenazaron los ideales de feminidad de la época, estos no se transformaron en un discurso legítimo sobre las mujeres ni sobre el feminismo. Sin caer en un «pasado utilizable» (Vinyes, 2009), hemos intentado contribuir con nuestro trabajo al debate sobre esa brecha vigente entre las mujeres de las clases populares que priorizan pequeños logros y prescinden del discurso reivindicativo y las feministas con un discurso y acción colectiva por la justicia, la igualdad y la libertad de todas las mujeres, pero cuyos resultados no siempre alcanzan a las mujeres de las clases populares (Juliano, 1996).

## 5. Referencias

- Aguado, Ana y Ramos, María Dolores. (2002). *La modernización de España (1917-1939)*. Editorial Síntesis.
- Aguado, Ana y Ramos, María Dolores. (2007). La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios. *Arenal*, 2(14), 265-289.
- Álvarez Junco, José. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.

- Anastasio, Pepa. (2017). La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20. *Hecho Teatral*, (17), 165–182.
- Arendt, Hannah. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Grupo Santillana.
- Aresti, Nerea. (2001). *Médicos, Donjuanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Servicio editorial de la EHU.
- Bard, Christine (Ed.). (2000). *Un siglo de antifeminismo*. Biblioteca Nueva.
- Bernaldo de Quirós, Constancio y Llanas de Aguilaniedo, José M<sup>a</sup>. (1998). *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*. Egido Editorial e Instituto de Estudios Aragoneses.
- Chuse, Loren. (2007). *Mujer y flamenco*. Signatura Ediciones.
- Clúa, Isabel. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècl*. Icaria.
- Cota, Ariana S. (2011). *Cittadinanza femminista ed artivismo in rete. L'etnografia come artista*. [Tesis doctoral]. Università di Bologna.
- Cruzado, Ángeles. (2023). *Flamencas por derecho*. <https://www.flamencasporderecho.com> [Fecha de última consulta: 22/01/2023].
- De Burgos, Carmen. (1916). *Confesiones de artistas. Tomo II*. V.H. de Sanz Calleja Editores.
- Deutsche, Rosalyn. (2009). Sobre “público” en Capdevila, Ester (Coord.), *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 251-262). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Douglas, Mary. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI.
- Encabo, Enrique. (2007). *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Erasmus Ediciones.
- Encabo, Enrique (Ed.). (2019). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Ediciones del ICCMU.
- Fernández-Martorell, Mercedes. (2018). *Capitalismo y cuerpo. Crítica de la razón masculina*. Cátedra.

- Fortuny, Carlos. (1928). La vida frívola. Bellezas de hace veinte años, vencedoras del tiempo. *Nuevo mundo*. Hemeroteca digital. Biblioteca Nacional de España.
- Foucault, Michel. (1977). *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Akal. Trad. Ulises Guinázú.
- Foucault, Michel. (2012). *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Akal. Trad. Horacio Pons.
- García Moreno, Marina. (2017). *El silencio a voces. Una historia de las mujeres a través de la copla*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2017/07/el-silencio-a-voces-una-historia-de-las-mujeres-a-traves-de-la-copla/> [Fecha de consulta 25/10/2023].
- Gómez Bravo, Gutmaro. (2007). El delito y la enfermedad en la España del cambio de siglo. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 113-120.
- González-Blanco, Edmundo. (1930). *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*. Editorial Reus.
- Guereña, Jean-Louis. (2018). *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*. Cátedra.
- Hobsbawm, Eric. (2015). *La era del imperio, 1875-1914*. Crítica.
- Hobsbawm, Eric y Range, Terence (Eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Crítica.
- Juliano, Dolores. (1996). Las que saben... elaboraciones feministas y subcultura de las mujeres. *Política y Cultura*, (6), 7-24.
- Lefebvre, Henri. (1978). *De lo rural a lo urbano*. Península.
- Llano, Samuel. (2021). *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*. Libros corrientes.
- López Rodríguez, Fernando. (2020). *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Editorial Egales.
- Luquin, Andrea. (2011). María Zambrano ante las ruinas de la ciudad. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 67(251), 71-88.
- Méndez, Lourdes. (2003). *Antropología de las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Moral García, Álvaro. (2023). *La crisis de la democracia. La aniquilación de la ciudad: las transformaciones del espacio y la política (476-2008)*. Akal.
- Muñoz, Pilar. (2006). Mujeres en la producción artística española del siglo XX. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 97-117.
- Núñez Becerra, Fernanda. (2002). *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*. Gedisa Editorial.
- Offen, Karen. (2015). *Feminismos europeos, 1700-1950. Una historia política*. Akal.
- Ortega López, Teresa María. (2017). «Guardianas de la raza». El discurso «nacional-agrarista» y la movilización política conservadora de la mujer rural española (1880-1939). *Historia política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, (37), 57-90.
- Ortega López, Teresa María. (2008). Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo. La mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936). *Ayer*, (71), 53-83.
- Posada, Luisa. (2012). *Sexo, vindicación y pensamiento*. Huerga y Fierro Editores.
- Rancière, Jacques. (2007). *El odio a la democracia*. Amorrortu Editores.
- Rodrigo, Isabel. (2017). La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkia. Investigación Feminista*, (31), 147-166.
- Salaün, Serge. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Espasa Calpe.
- Salaün, Serge. (2007). Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Dossiers feministes*, (10), 63-83.
- Vance, Carol. (1989). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Talasa Ediciones.
- Vázquez García, Francisco. (2010). Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920. *Anuario de Hojas de Warmi*, (15), 1-36.
- Villares, Ramón. (2016). La España regional en Fontana, Josep y Villares, Ramón (Dirs.), *Historia de España. Restauración y dictadura. Volumen 7* (pp. 213-218). Editorial Crítica.
- Vinyes, Ricard. (5-6 de noviembre de 2009). *Memorias, relatos, museos* [Conferencia]. Conferencia internacional Experiencias Nacionales e Internacionales de Museos de la Memoria, Santiago de Chile, Chile.