

Cuestión de ambiente

Diversidad en el
Madrid literario y
artístico de los
años 20

Joaquín García Martín (ed.)

Cuestión de ambiente

Joaquín García Martín
Eva Moreno Lago
Carlos Primo Cano

Joaquín García Martín (ed.)

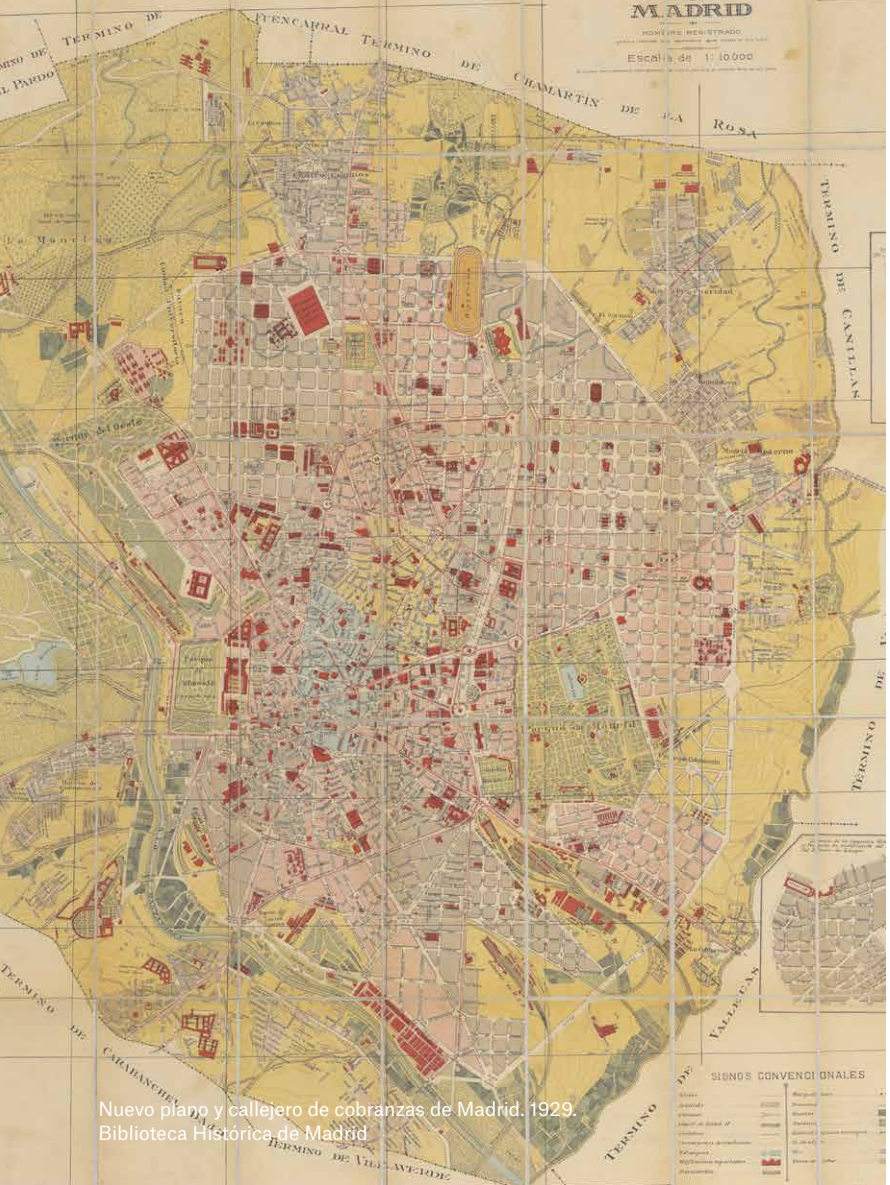
Diversidad en el Madrid literario y artístico de los años 20

A Cartography of Diversity in the Literary and Artistic Madrid of the 1920s

- 203 | 5 Introducción
Introduction
Joaquín García Martín
- 231 | 39 Ópalos lacustres en el café cantante:
el Madrid de Antonio de Hoyos y Vinent
*Lake Opals at the Café Chantant:
the Madrid of Antonio de Hoyos y Vinent*
Carlos Primo Cano
- 251 | 61 Los pies desnudos de Tórtola Valencia
The Bare Feet of Tórtola Valencia
Joaquín García Martín
- 259 | 73 El fascinante caso de Pepe Zamora
The Fascinating Case of Pepe Zamora
Joaquín García Martín
- 269 | 89 Los distintos caminos de Antonio Juez
Antonio Juez's different Ways
Joaquín García Martín
- 277 | 101 Álvaro Retana. El hombre que lo hacía todo
Álvaro Retana. The Man Who Did it All
Joaquín García Martín
- 289 | 119 Edmond de Bries y la edad de oro del transformismo en España
Edmond de Bries and the Golden Age of Drag in Spain
Joaquín García Martín
- 303 | 141 Los poetas de la Residencia de Estudiantes
The Poets of the Residencia de Estudiantes
Joaquín García Martín
- 317 | 165 Victorina Durán, la metamorfosis de los años 20
Victorina Durán, the Metamorphosis of the 1920s
Eva Moreno Lago
- 335 | 189 Gregorio Prieto y la iconografía homosexual
Gregorio Prieto and Homosexual Iconography
Joaquín García Martín
- 347 Bibliografía
Bibliography

NUEVO PLANO Y CALLEJERO DE COBRANZAS DE MADRID

MONUMENTO REGISTRADO
Escala de 1:10000



Nuevo plano y callejero de cobranzas de Madrid. 1929.
Biblioteca Histórica de Madrid

Introducción

Joaquín García Martín

«Entonces Madrid era la ciudad alegre y confiada».
Maruja Mallo en una entrevista en 1980

Ambiente:

1. adj. Que rodea algo o a alguien como elemento de su entorno.

2. m. Aire o atmósfera de un lugar.

3. m. Conjunto de condiciones o circunstancias físicas, sociales, económicas, etc., de un lugar, una colectividad o una época.

4. m. Animación u oportunidad de diversión que hay en un lugar.

de ambiente

1. loc. adj. Dicho especialmente de un local de ocio: Frecuentado por homosexuales.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*

1. *Las tardes del Ritz* es uno de los cuplés que forman parte del escaso repertorio que se sigue cantando hoy, cien años después de su composición. El cuplé fue la primera forma de canción pop de nuestro país: ritmos modernos, sincopados, temas de actualidad y letras al límite de lo permitido. Los nacidos en el siglo XIX opinaban sobre el cuplé lo mismo que los nacidos a finales del XX piensan sobre el reguetón: que eso no es música, que eso no se puede bailar, que eso solo trata de sexo. Lo cierto es que casi todos ellos hablan de relaciones sexuales, de consumo de alcohol y drogas y de dinero y poder. Sin embargo, con el paso del tiempo, el cuplé ha quedado asociado a una España anticuada y casposa, lejos de la modernidad de la Europa del jazz y el cabaré¹.

1. Esto se debe en parte a la recuperación del cuplé por parte de la industria cinematográfica del franquismo en los años 50, sobre todo,

En realidad, el cuplé es la expresión musical de un ambiente social ubicado en los límites de lo legal y de lo bien visto. Trata de amor, de sexo y de política y se mueve en los espacios en los que lo bien visto y la decencia no son la norma. Es fundamental tener en cuenta que se trata de un género cantado casi en exclusiva por mujeres y, por lo tanto, narra su punto de vista, que se encuentra, obligatoriamente, en el margen de la sociedad. De hecho, de manera doble: por ser mujer y por ser cantante, que era un tipo de mujer indecente que trabajaba en un ambiente de moral cuestionable. La primera consecuencia de ello será la aparición de una mujer empoderada y sexualmente activa².

El cuplé, por su forma y contenido, procede de espacios no masivos hasta su gran éxito en los años 20. Tiene su origen en las tabernas, los bares y los cafés, en los que era apreciado por las minorías que admiraban las novedades musicales, practicaban una versión del sexo diferente y compartían afinidades políticas. En la segunda década del siglo XX, su edad dorada, consigue pasar de los locales de segunda a los grandes teatros y a las portadas de las revistas ilustradas³.

en los vehículos de lucimiento de Sara Montiel, que, por su factura y fondo moralizantes, llevaron equivocadamente a identificar el mundo del cuplé con el de un ambiente zarzuelero y castizo en lugar de asociarlo a la modernidad contracultural de la que surge.

2. Posteriormente, en los años 30, el cuplé va perdiendo popularidad frente a otros géneros en los que las mujeres son objeto o sujeto de amor (la copla), pero sin que exista una relación sexual; de haberla, marca socialmente a la mujer implicada: o es una perdida o es una *pierdehombres*. A su vez, el espacio de trasmisión de esta música deja de localizarse en los clubes o las tabernas para saltar a la radio, medio en el que los temas sexuales y políticamente explícitos no tienen cabida.

3. El triunfo masivo del cuplé está muy ligado al fenómeno de la estrella musical de los medios de comunicación masivos. Cuando las cantantes pasan de ser profesionales de segunda a convertirse en centro de atención y objeto de imitación —fenómeno propio del siglo XX—, el género musical va con ellas. El caso de Raquel Meller es el más claro en este sentido.

Las tardes del Ritz es una composición que inaugura la década. Está fechada entre 1919 y 1921, según las fuentes, con música de Genaro Monreal y letra de Álvaro Retana. Se trata de un foxtrot que cuenta la historia de una joven —la que canta la historia, una muchacha en este caso— que cada tarde va con su madre a tomar el té al hotel Ritz. Allí, cuando no la miran, aprovecha para bailar apasionadamente con un galán que la aprieta y manosea hasta hacerla sentir que se está muriendo... Si bien al principio se cohibe y le pide que pare, con miedo a que la madre los sorprenda, en la última estrofa ya grita que se siente feliz, le pide que la apriete más, indiferente a lo que pueda pensar su familia. Por mucho que viva, no olvidará esas tardes en el Ritz.

El doble sentido de la canción no es excesivamente sofisticado: apretarse, las mil locuras, el miedo y el rubor, la sensación de morirse, la emoción y la satisfacción final dejan pocas dudas sobre lo que está pasando en realidad. Por su parte, las imágenes mentales que sugiere, el esmoquin, el foxtrot, los trajes de baile vaporosos, los salones de un hotel de lujo, la orquesta tocando, los collares de perlas y las melenas cortas, nos refieren directamente a los años 20 más locos. Parece la escena de una película en blanco y negro del Hollywood de la época, en la que se narra una noche de baile con imágenes que se funden unas con otras. Pero es el Madrid del cuplé.

Al igual que no somos conscientes de la íntima relación entre la modernidad y el cuplé respecto a su contenido, tampoco lo somos respecto a sus orígenes. Volviendo de nuevo a *Las tardes del Ritz*, resulta sorprendente la historia que esconde su creación, ya que es obra de Álvaro Retana para un espectáculo de su amigo y protegido Edmond de Bries. Esto es, de un autor reconocidamente homosexual para un «imitador de estrellas» o, lo que es lo mismo, un transformista⁴.

4. *Transformista* es el término más habitual en ese momento para un hombre que representa un papel femenino en un escenario. Al lo largo del siglo se utilizarán otros, desde travesti a *drag queen*.

Junto con la verdadera naturaleza de la llegada de la modernidad a España y, en especial, a Madrid, se ha perdido —o, si se quiere, se ha traspapelado— la historia de la visibilidad de las sexualidades no normativas en nuestro país, ya que ambas han ido, casi siempre, de la mano.

Érase una vez una lesbiana, un homosexual, un poeta, una escenógrafa y un pintor que se encuentran en un café, porque ahí es donde pueden ser todas esas cosas públicamente...

2. El Madrid de los años 20 del siglo XX no se ha contado mucho o se ha contado mal⁵. Nos han escamoteado una ciudad vibrante, en crecimiento, moderna, activa y muy parecida a la que conocemos ahora y quizá similar a la de la década de los años 80 del siglo pasado. Emparedada entre el impulso regeneracionista de las generaciones del 98 y del 14 y el mito republicano del 31, se han negado una historia y una ciudad protagonizada por sus habitantes, por sus ciudadanos.



Vista de Madrid en los años 20

5. La historiografía que controló el relato de España durante la mayor parte del siglo considerará los años anteriores a la cruzada como un desastre al que había que poner remedio. Por su parte, la historiografía que aparece en los años 70 llevará a cabo una canonización de los logros de la República como si antes de 1931 España en general y Madrid en particular fueran una caverna oscurantista que debía ser liberada.

Tanto histórica como culturalmente, los años 20 —los locos 20, los felices 20, *the roaring twenties*, *the golden twenties*, *les années folles*, *gli anni ruggenti*, *der goldene zwanziger*— abarcan desde el final de la pandemia de gripe española hasta el crac de la bolsa del 24 de octubre de 1929. En todo el mundo occidental se contemplan como un momento en el que las sociedades han superado el trauma de la I Guerra Mundial a fuerza de hedonismo y consumismo mientras se asiste al nacimiento del fascismo y a la consolidación del modelo revolucionario del comunismo ruso. Es un periodo expansivo del ciclo económico, basado, sobre todo, en la especulación bursátil y en una industrialización triunfante que favorece, principalmente, el desarrollo urbano y constituye el abandono definitivo del mundo rural como centro de la estructura social, económica y cultural. En muchos sentidos, se puede decir que el siglo XX, tal y como lo entenderemos después, empieza en los años 20.



Una magnífica perspectiva de Madrid. Fotografía a doble página extraída de la revista *Nuevo Mundo* del 16 de octubre de 1925. Memoria de Madrid

En los años 20 españoles también se dan todos estos factores, pero con matices y peculiaridades que hacen que el resultado sea quizá más exagerado que en otros países de su entorno. De hecho, los años 20 significan, en buena medida, la puesta en marcha de los ideales regeneracionistas que se habían venido defendiendo desde finales del siglo

anterior por una parte de la sociedad. Aunque plagada de contradicciones y asediada por la oposición, la sociedad española culmina un ciclo de transformaciones que no se repetirá hasta cincuenta años más tarde.

Existen una serie de particularidades que marcan y hacen posible estos procesos de una manera distinta respecto a los países de su entorno europeo, aunque los elementos en juego sean los mismos. En primer lugar, el hecho de no haber sufrido el trauma de la I Guerra Mundial. España se mantuvo neutral durante todo el conflicto, razón por la cual no sufrió la destrucción material y, sobre todo, el terrible coste humano y psicológico que significó para los países contendientes. Mientras que el resto de las naciones europeas tienen que reconstruirse desde el punto de vista físico, anímico y social, España no solo no ha resultado dañada, sino que se ha beneficiado económicamente tras convertirse en país productor y comercializador de material bélico para ambos bandos. Este excedente servirá para poner en marcha una serie de procesos de modernización en la industria y las finanzas que ya se habían llevado a cabo en el resto de los países de su entorno y que darán lugar a idénticos conflictos sociales.

La mayor parte de los beneficios de la guerra mundial se dedicarán a la especulación bursátil desatendiendo otros aspectos de la industrialización que seguían siendo deficitarios. El resto terminaría por consumirse en los efectos del crac del final de la década. No obstante, a lo largo de estos años, la sociedad española, especialmente la urbana, vive con la impresión de disfrutar de una mayor riqueza y ve sus efectos a su alrededor de una manera física y evidente. Paradójicamente, estos procesos económicos serán definitivos para la crisis del sistema de la Restauración.

Porque los años 20 en España coinciden, además, con la dictadura de Primo de Rivera, el penúltimo y desesperado intento de la Restauración por prolongarse en el tiempo sin solucionar los problemas que se habían creado con la



S. M. EL REY DON ALFONSO XIII
Retrato tomado de acuerdo con el protocolo establecido por Real Decreto

Alfonso XIII fotografiado por Kaulak para la revista *La Esfera*. 1915

fórmula política elegida para la vuelta de los Borbones al trono. El 13 de septiembre de 1923 el general Miguel Primo de Rivera se subleva contra el Gobierno con un golpe de Estado. Un día después el rey Alfonso XIII le nombra jefe del Gobierno en un proceso casi idéntico al que se había producido, exactamente un año antes, con la marcha sobre Roma de Mussolini y el apoyo de Víctor Manuel III. En España se suspende la Constitución y se prohíben los partidos políticos; de hecho, se interrumpe el sistema democrático y durante los siguientes siete años Primo de Rivera gobernará a golpe de estado de guerra, de leyes marciales y de juntas militares y directorios. Será una carrera contra la realidad que solo conseguirá terminar de hundir al régimen, incapaz de solucionar sus contradicciones en una sociedad cada vez más polarizada, pero claramente más antimonárquica.

Curiosamente, la dictadura, muy estricta con la persecución de cualquier disidencia política, especialmente en

todo lo relacionado con los nacionalismos periféricos y los movimientos obreros, permitirá un espacio de libertad, cierta manga ancha, en lo relativo a la moralidad⁶. La Junta de Primo de Rivera basa su ideal político en la Iglesia y la monarquía como ejes de la construcción del Estado, pero parece estar más ocupada por controlar a una oposición cada vez más abrumadora que para prestar la misma atención a la entropía de los ciudadanos. El hecho es que se produce una «relajación de las costumbres»; en especial, en el entorno urbano.

Porque es importante tener en cuenta que todos estos procesos no se producen de igual manera en una gran ciudad, en una capital de provincia o en un pueblo pequeño⁷. Las estructuras tradicionales de construcción social pesan bastante más en los entornos de menor tamaño, donde todo y todos están mucho más a la vista, mientras que la relajación de esas estructuras y el anonimato de las poblaciones de mayor tamaño dan lugar a otras realidades. Además, en los lugares más habitados aparecen espacios de cultura a los que llegan y en los que se debaten y se ponen en práctica otras formas de entender la sexualidad y los afectos.

En este sentido, una vez más, la neutralidad en la guerra supondrá un factor importante con la llegada de exiliados que coinciden en Madrid y Barcelona y traerán ideas nuevas que se estaban discutiendo en el resto de Europa. Recordemos que los Ballets Rusos de Diáguilev, que se encuentran de gira por España cuando estalla el conflicto

6. En ningún caso esto quiere decir que la dictadura de Primo de Rivera no fuera absolutamente rigurosa en la aplicación de las normas de la moral católica y en hacer propias las ideas de la Iglesia sobre temas de sexo. Simplemente, nos referimos a la existencia de un espacio de menor dureza a la hora de controlar lo que los españoles hacían con su cuerpo en la cama, a diferencia de lo que ocurría en las fábricas, las tribunas públicas y los órganos de expresión política.

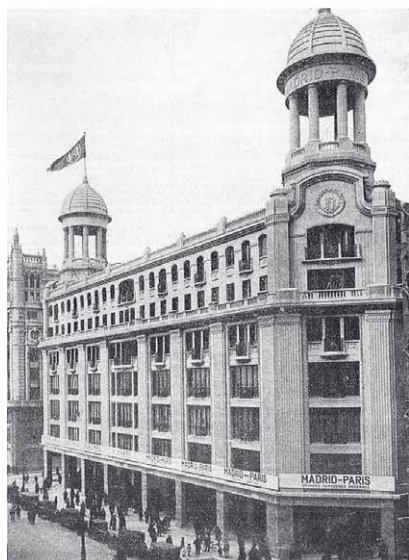
7. Exactamente igual que ahora, cien años después, no se vive igual la homosexualidad en Chueca, en Torremolinos, en Palencia o en Chinchilla de Montearagón.

presentando obras de Stravinski, se ven obligados a prolongar su estancia por la península y, por lo tanto, a producir nuevos espectáculos en colaboración con artistas españoles⁸. En ese momento, Madrid es un «nido de espías» en el que Mata Hari representa sus danzas balinesas en el Grand Kursaal de la plaza del Carmen.

Para Madrid, la década de los 20 será el momento en el que deja de ser la capital de la monarquía para convertirse en una gran metrópoli moderna. Es cuando se transforma, físicamente, en la ciudad que conocemos ahora: durante estos años se ejecuta la segunda fase de la Gran Vía, incluyendo algunos de los edificios más característicos —la Telefónica, el Hotel Gran Vía, la casa Matesanz de Palacios, la Casa del Libro, la Unión Relojera Grassy—, se crean la plaza de Callao y la red de San Luis, con el templete de Palacios para acceder al metro. Se construyen e inauguran los Almacenes Madrid-París, los primeros grandes almacenes de España, en el número 32. Aparece la entonces sala de conciertos del Palacio de la Música de Secundino Zuazo, el Palacio de la Prensa y el cine Avenida.

En 1922 se inauguran las primeras líneas de autobuses que se suman a los tranvías como medio de transporte público. A ello hay que añadir la construcción de la línea 2 de metro, que va de Sol a Ventas y que en los años posteriores se ampliará hasta llegar a Cuatro Caminos. El parque automovilístico empieza la década con más de cuatrocientas unidades circulando por la ciudad, lo que obliga al Ayuntamiento a regular la circulación por la derecha. La velocidad está limitada a 20 km/h. En 1926 se coloca el primer semáforo de la capital, en la confluencia de la calle Alcalá con la Gran Vía.

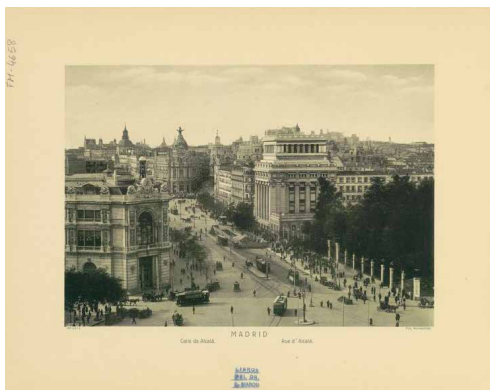
8. En 1917 los Ballets Rusos presentan en el Teatro Eslava de Madrid el germen de lo que será *El sombrero de tres picos*, el mítico espectáculo con música de Falla y coreografía de Massine: una pantomima titulada *El corregidor y la molinera*, escrita por Martínez Sierra o, más probablemente, por su mujer, María de Lejárraga.



Tercer tramo de la Gran Vía. Ca. 1930. Memoria de Madrid

Calle Sevilla. Fotografías Wunderlich. Ca. 1923. Memoria de Madrid

El edificio de los Almacenes Madrid-París. Fotografía extraída de la revista *La Construcción Moderna* del 30 de enero de 1924. Memoria de Madrid

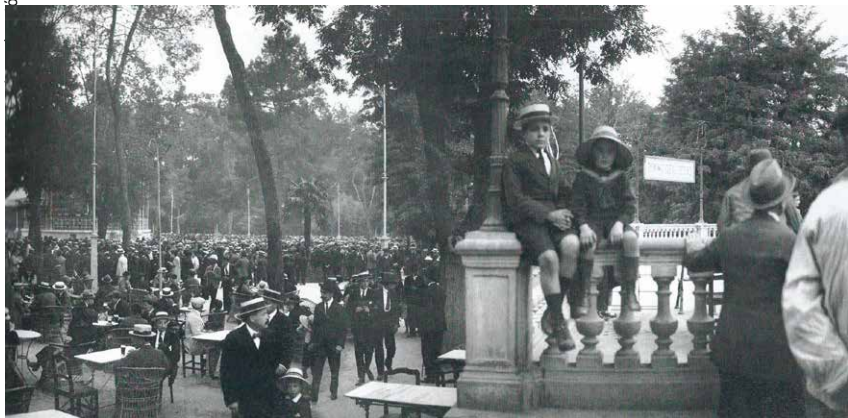


Calle Alcalá. Fotografías Wunderlich. 1923. Memoria de Madrid

El transporte urbano es importante porque la ciudad no para de crecer: en estos años Madrid supera por primera vez el millón de habitantes, la mitad que París o Berlín, pero muy parecida a la población de Roma o Viena. España es todavía un país eminentemente agrario y rural, mucho más que Francia, Alemania, Italia o Austria, pero ya ha comenzado el gran éxodo del campo a la ciudad que caracterizará el siglo XX y esa nueva población va a necesitar un lugar donde vivir.

De este modo, se llevan a cabo sucesivos planes urbanísticos que intentan solucionar las nuevas necesidades de habitación y de comunicación de los barrios nuevos con el centro histórico. Es la época de las colonias, que, construidas en forma de cooperativas, ofrecen casas para grupos profesionales de clase media-baja que quieren vivir en entornos de calidad: la colonia de los carteros, de los guardas de la porra, de ferroviarios... Más allá comienzan también a levantarse barrios más o menos ilegales para la población que llega del campo sin recursos económicos. Al mismo tiempo, la ciudad histórica se divide entre los palacios de la aristocracia, que suben la Castellana hacia los Altos del Hipódromo, y los barrios populares del XIX, que ya forman

parte de la capital y que contienen al grupo poblacional del Madrid de siempre (Lavapiés, el Rastro).



Vista del parque del Retiro en los años 20

Las diversiones favoritas del madrileño de la década de los años 20 siguen siendo el teatro, sobre todo, el musical, y los toros. Pero las nuevas formas de entretenimiento están empezando a ganar espacio físico y social, sobre todo, el *music-hall* y el cine. La relación de estos dos medios con lo que ocurre fuera de España —son ambos de origen extranjero— los convierte en un canal que introduce ideas nuevas, imágenes y situaciones que provocarán cambios en la forma de pensar de los españoles. Porque los años 20 son los de la consolidación de dos de los conceptos que marcarán el siglo XX: el ocio y los medios de comunicación de masas y su escenificación pública a través de la moda. A los periódicos, de noticias o ilustrados —los suplementos gráficos—, se suman las revistas de moda, que van desde el *Blanco y Negro*, ligada al diario conservador ABC, hasta las más especializadas como *Estampa*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* o *Flirt*⁹. Estas revistas son, además, uno de los

9. Estas revistas son ya lo que ahora llamaríamos «de tendencias» e incluyen información sobre todos los aspectos que conforman la creación

espacios de expresión de la mujer, cuya figura está cobrando importancia en la sociedad española.



Portada de la revista *Flirt*. N.º 10. Abril de 1922

Madrid comienza su larga relación con la vida nocturna y en las calles principales aparecen grandes carteles publicitarios y neones iluminados. Se frecuentan las coctelerías o bares americanos. El primero sería el Pidoux American Bar, en el número 20 de la Gran Vía, que inaugurará una moda que eclosionará en la década posterior. Al mismo tiempo, la vida social y cultural todavía se desarrolla en los cafés, que han sido el motor de la ciudad desde mediados del siglo anterior. Un poco más allá, las tabernas de siempre, las tascas y las bodegas, frecuentadas por las clases populares, se convierten ya en el lugar en el que se acaba, o no, la noche. El Café de Levante, el Fornos, el Pombo y el Colonial conviven con el Negresco o la cervecería la Granja del Henar. Valle-Inclán o Gómez de la Serna empiezan

de un individuo aspiracional a través del consumo: ropa, pero también complementos, decoración, sociedad, personalidades, mobiliario, etc.

a añorar el provincianismo que tanto le habían criticado unos años antes.



Soporte publicitario en la calle Fuencarral con tranvía. Ca. 1927. Memoria de Madrid

En la vida social de entonces adquiere también protagonismo el consumo de drogas, vinculado, sobre todo, a las clases medias y altas, que se pueden permitir pagarlas y disfrutan del espacio para el ocio en el que se produce el consumo¹⁰.

Madrid, entre cosmopolita y castiza, cuenta con una veintena de teatros, más de treinta cines, dos líneas de metro, varios rascacielos y una población que no para de crecer y que está en un momento fundamental de cambio. En estos años la ciudad cuenta con veinticinco mil líneas de teléfono y más de treinta mil aparatos. Hay cuarenta y cuatro

10. En el cuplé *La cocaína*, Álvaro de Retana narra la historia de una mujer que, para superar un desengaño amoroso, recurre a la heroína, lo que la conduce a una situación vital límite. Afortunadamente, una noche prueba la cocaína, que la ayudará a superar tanto las penas de amor como las limitaciones vitales de los opiáceos. Un argumento tan melodramático, exagerado, provocador y ligado al consumo de drogas que parece sacado de uno de los argumentos del primer Almodóvar de los años 80.



Bar Miami, anejo al Café Zahara en la Gran Vía. Fotografía extraída de la revista *Arquitectura*. N.º 16. 1930. Memoria de Madrid

líneas de tranvía, dos de metropolitano, diez de autobuses y los primeros vuelos regulares aterrizan en Getafe mientras se construye el aeropuerto de Barajas. En la Gran Vía se abren los primeros grandes almacenes. La ciudad crece entre el cuplé y el jazz.

En lo artístico este periodo coincide además con la llamada edad de plata de la literatura española, que tiene a su ejemplo más destacado en los poetas de la generación del 27. El esplendor literario del momento ha llevado a pasar por alto la calidad de la producción artística en otros campos. Pero es que la década actúa de puente entre dos momentos, supone un cambio generacional: el paso de los autores del fin de siglo, los participantes de las corrientes del modernismo que viven las etapas finales de su carrera y ostentan posiciones de poder en la Academia, y los jóvenes creadores que han crecido bajo el influjo de la vanguardia y que empiezan a pintar, a componer y a publicar en estos años. Es un momento de cambio y en Madrid esto se escenifica en diferentes lugares de reunión, en los órganos de difusión y en las esferas de poder.

Finalmente, es fundamental recordar que es en estos años, los 20, cuando se constata la incorporación de la mujer al mundo laboral de una manera masiva. Esto será especialmente visible en el arte y la literatura. Aunque siga siendo una lucha constante, será durante estos años cuando las mujeres empiecen a dejar de ser excepción. Es la década de las pioneras. En lugar de Carmen de Burgos o Emilia Pardo Bazán encontramos a María Zambrano, Rosa Chacel, Gloria Fuertes, Concha Méndez, María Teresa León, Carmen Conde, Luisa Carnés o Ernestina de Champourcín. Estos son los años de las primeras exposiciones de Maruja Mallo, Ángeles Santos o María Blanchard.

3. Aunque ya existe el término *homosexual*, falta todavía mucho para que se popularice entre las capas no informadas de la población y más para que adquiera el peso social y político que tiene actualmente. En los años 20 se utilizan, sobre todo, palabras y términos como «invertido» y «tercer sexo», como algo que existe entre el masculino y el femenino. En el ámbito coloquial ya encontramos «loca» y «marica», se habla del «vicio de color de rosa», de «ambigüedad» y, por supuesto, de «bujarrones»; expresión que se viene usando en castellano desde el siglo XVI.

Al igual que cien años más tarde, la visibilidad, aceptación y convivencia con el homosexual no es igual en según qué ambientes de Madrid, ni en comunidades más pequeñas y homogéneas como un pueblo de Aragón. Ni en lo público ni en lo privado esa visibilidad será igual para alguien de clase alta y poder adquisitivo consolidado que vive en un entorno cultivado de Madrid que para un individuo poco educado con una economía de supervivencia.

En *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*, de José María Llanas Aguilaniedo y Constancio Bernaldo de Quirós, publicado en 1901, se recogen los que probablemente sean los primeros retratos de homosexuales de Madrid. En el capítulo «La inversión sexual» aparece una taxonomía —invertidos

puros, seudoinvertidos, unisexuales dismorfos o polisexuales, uranismo, tribadismo...— que incluye medidas físicas, informes policiales y médicos y explicaciones científicas de hombres que, siempre ligados a la prostitución y a la delincuencia, participan de la «perversión total del instinto genésico, con forma obsesionante o impulsiva, implicando una tendencia homosexual irresistible».



Fotografías policiales del hampa de Madrid

En las seis fotografías que lo acompañan podemos conocer sus rostros. El contexto en el que aparecen es, por supuesto, el de la ilegalidad y la perversión, el de la delincuencia. En los siguientes veinte años se producirá en Madrid una transformación enorme y fundamental sobre el tema.

Las dos formas principales de visibilizar el hecho homosexual son los medios de comunicación —la prensa, sobre todo, que comunica o reproduce hechos delictivos relacionados con el colectivo— y la literatura, científica o de ficción. En este proceso, el arte y la literatura van a desempeñar un papel fundamental, ya que se trata de dos ambientes socialmente permisivos con las normas sociales que, además, funcionan como difusores de ideas y conceptos.

El personaje del homosexual comienza a aparecer en la literatura a finales del siglo XIX con ejemplos como el clérigo afeminado de *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, o

el religioso Celedonio de *La regenta*, de Clarín; o sea, casi siempre se trata de hombres vinculados al clero. Aparecen también algunas mujeres de sexualidad dudosa, como doña Gullermina en *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós, pero, dentro de la indefinición que caracteriza a estos personajes, nunca son nombrados por su orientación sexual, sino descritos en términos que el lector de la época entiende. El caso de la mujer es siempre más discreto y escaso. Sin embargo, la primera novela centrada en un personaje homosexual publicada en España trata sobre una mujer lesbiana, *Zeze*, de Ángeles Vicente, publicada en 1909.

Cuando llegue la literatura comercial heredera del naturalismo, los temas relacionados con el sexo, con el gusto por la crudeza que se le atribuye a esta corriente literaria, incorporarán las actividades sexuales heterodoxas. Emilio Carrere, Felipe Trigo o Carmen de Burgos, en su voluntad por alcanzar el éxito a través de lo escandaloso, incluyen estos temas y personajes de los que, hasta ese momento, no se había hablado. Quizá el cura acariciador de niños de *A.M.D.G.* de Pérez de Ayala sea el ejemplo más conocido y el que mayor revuelo causó en su momento. Como se ve, seguimos en las inmediateces de la Iglesia.

Todo esto cambia cuando, desde el extranjero, llegan los dos grandes escándalos literarios que independizan al homosexual de la caricatura y lo distancian del cura perverso y sobón. Por primera vez se habla de algo que ocurre más allá de lo judicial o lo patológico: el caso Wilde y el *Corydon* de André Gide.

El revuelo que causa la publicación del *Corydon* —la primera edición completa con el nombre del autor es de 1924— llega a España con su traducción en 1929 a cargo de Julio Gómez de la Serna —hermano menor de Ramón—. En la segunda edición, de 1929, cuenta con una introducción y un «diálogo antisocrático» a cargo de Gregorio Marañón. Un dato curioso es que Julio Gómez de la Serna fue también el traductor de Oscar Wilde —no de su *De profundis*, del que

Margarita Nelken hace la versión española—, un autor extremadamente popular en la España de principios de siglo. Su influencia la podemos rastrear en Ramón de Hoyos y Vinent, pero también en Valle-Inclán, en Cansinos, en Azorín y en D'Ors.

«Esa cuestión de Oscar Wilde a mí no me interesó nunca. Me pareció un tema de pensión de solteronas, una verdadera cursilería. La justicia inglesa estuvo también muy torpe. El juez debía haberle dicho al escritor: “Mire usted, señor Wilde. Ese problema de usted nos importa poco a nosotros. Tome usted el barco, vaya usted al continente e instálese usted donde le parezca y viva usted donde quiera y como quiera”. El proceso de Oscar Wilde fue tan ridículo como el *Corydon*, de Gide. Este libro parece, por lo poco que he leído de él, la apología del homosexualismo. ¿Para qué esa apología y esa pedagogía? No se ve para qué. Lo mismo creo que se podría hacer la apología del herpetismo o de las hemorroides».

Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*

En el campo de la novela, a lo largo de la década se publican dos títulos revolucionarios que por primera vez tratan el tema de la homosexualidad como asunto principal. Son novelas que abarcan la cuestión de manera directa, clara y explícita. No son tramas menores o paralelas y no esconden su intencionalidad. Tampoco pretenden escandalizar ni adornar o atraer al público con temas picantes o controvertidos: quieren hablar de la homosexualidad desde un punto de vista positivo y comprensivo. Esto no había ocurrido antes.

Cada uno de los libros se posiciona en uno de los dos espacios favorables sobre la cuestión que se plantean en la España de ese momento. Es interesante mencionar que ambos autores proceden de las antiguas colonias españolas en ultramar, uno de Chile y el otro de Cuba, y son

representantes de la clase alta en países que todavía mantienen lazos con la metrópoli.

Cronológicamente, el primero de ellos es *Pasión y muerte del cura Deusto*, de Augusto d'Halmar, publicado en 1924. La obra narra la relación entre el sacerdote vasco instalado en Sevilla Íñigo Deusto y un joven gitano, Pedro Miguel. Aunque la intimidad nunca se hace explícita —y en absoluto física—, todos los elementos están ya ahí, incluyendo la extrañeza ante el descubrimiento de la propia afectividad. La narración incide, sobre todo, en lo sensorial de la ciudad, del clima, de los lugares; el topos del mundo del sur, sensual, se descubre ante los ojos del cura estoico llegado del norte. A través de los olores, los perfumes y los colores, el autor crea un ambiente mediante el cual sortear la realidad más explícita. El placer está en el aire, pero no llega a nombrarse nunca.

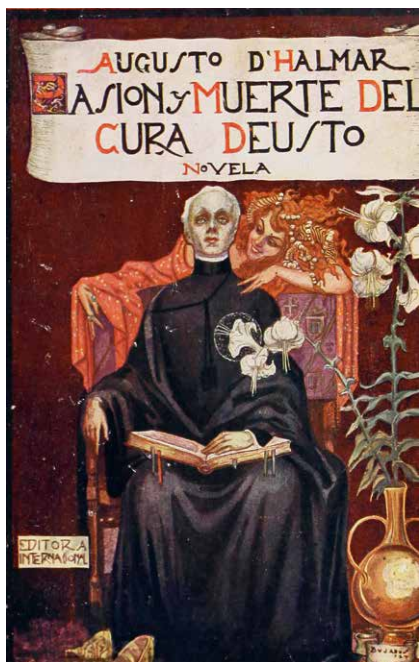


Augusto d'Halmar

Evidentemente, una relación entre dos hombres no puede prosperar. De hecho, uno de ellos descubre su propia naturaleza bien avanzado el texto y el otro casi al final. Solo mediante la pureza podía salvar D'Halmar a sus personajes. Una vez abiertas las puertas del cuerpo, se entra en el campo de la criminalidad, así que los protagonistas deben

detenerse mucho antes. No solo de obra, sino también de palabra y de intención. En la novela no se pronuncian juicios de valor sobre los personajes, pero es que tampoco se expresa la naturaleza de los sentimientos. Gracias a lo segundo se consigue lo primero. Únicamente en las últimas páginas encontramos algo de comprensión entre los personajes y para el lector.

Al igual que en el cine del siglo XX —y lo que llevamos del XXI—, al final de la película el homosexual debe morir, ya que solo así expía su culpa —y, de paso, no seguirá extendiendo su mal a los demás—. El cura Deusto muere casi en brazos del joven Pedro Miguel, que parece por fin entender la verdad de sus sentimientos hacia el otro:



Portada de *La pasión del cura Deusto*, de Augusto d'Halmar. 1924

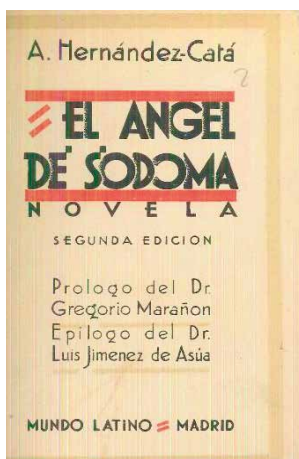
«Entonces aquel hombre que había abarcado tantos espectáculos, que había oído tantas aclamaciones, cuyo olfato había husmeado los perfumes de las flores que se marchitan en una juventud de las carnes de un verano, un otoño y un invierno, una inmensa ansia de mirarse en las pupilas del amor, de repercutir en sus palabras, de embriagarse con sus vapores, se apoderó del efebo. Y por encima de la cabeza, bañada por el ocaso del último sol, su mano rozó la del sacerdote que tocaba en ese momento ya los cárdenos labios y sofocaba sobre ellos los sonos incoherentes, como flotando sobre la boca o viniendo de más en más distantes... No saborearía su paladar la miel, ni se estragaría con la hiel. Y ese misterio que se llama la voz, quedaba ahogado para siempre, con el harpa rota de las cuerdas vocales, en el fondo de la garganta...

Y ahora eran las manos; las de Íñigo y Pedro Miguel volvieron a encontrarse junto a aquellas que todavía se quebraban febriles, pero que, como la vida, ya no asirían sino humo y nada... Los balbucesos del cura vasco eran casi tan inciertos como sus movimientos. Enrojecía y palidecía como el espirante, y su respiración se había hecho no menos penosa. Y complaciéndose en aquella mortal conturbación, el equívoco adolescente le acarició los dedos, sobre la palma misma de esa destra ya atenaceada por la muerte».

Pedro Miguel comprende sus sentimientos: «[...] una inmensa ansia de mirarse en las pupilas del amor, de repercutir en sus palabras, de embriagarse con sus vapores, se apoderó del efebo». Aunque la muerte le impedirá conocer el amor, también le librerá de sufrir la vergüenza que este tipo en concreto conlleva: «No saborearía su paladar la miel, ni se estragaría con la hiel». Con las manos entrelazadas, Ignacio Deusto muere en un estertor o un orgasmo: «Enrojecía y palidecía como el espirante, y su respiración se había hecho no menos penosa». Mientras tanto, el joven

lo acaricia —que ya conoce su condición: es «equivoco»— y el otro se «complace en aquella mortal conturbación».

El otro gran título será *El ángel de Sodoma*, de Alfonso Hernández-Catá, que se publica en 1928. En este caso, se trata de una novela que parece escrita al servicio, o tomando como modelo las teorías científicas del momento, especialmente las de Gregorio Marañón. De hecho, este último redactará el prólogo de la segunda edición.



El ángel de Sodoma, de Alfonso Hernández-Catá. 1929

La obra cuenta la historia de José María, el heredero de una familia venida a menos, pero que todavía conserva un nombre importante en su pequeño entorno provincial. Como tal, debe cuidar de sus hermanos, dos chicas y un chico: ellas, completamente inútiles en su feminidad y él, totalmente perdido en su hipermasculinidad. En medio queda el protagonista, dividido entre el deber y el deseo, con un cuerpo enclenque, más interesado por lo que ocurre dentro del hogar que por la vida exterior, cuidadoso con su higiene y su arreglo personal, muy responsable, ordenado, cumplidor. Como su nombre, es una mezcla de lo femenino



Alfonso Hernández-Catá

y lo masculino. Mientras sus hermanas languidecen indolentes esperando al hombre que las saque de su estado letárgico por medio del matrimonio y su hermano arriesga el nombre familiar en una de esas calaveradas propias de los machos de verdad, José María sacrifica su vida en el altar del trabajo diario, las apariencias, la castidad y el recuerdo de las pasadas glorias que rodean su apellido. O sea, José María adopta dentro de la familia el papel de la madre y, en sociedad, el de un hombre sin sexo.

«Una claridad sulfúrea iluminaba los resortes más recónditos de su vida, hasta el confín de la niñez. Todo se encadenaba y se explicaba. ¡Qué luz cruda, implacable, qué lógica horrenda! Los menos conscientes movimientos de su alma y de su carne, coordinábanse y adquirirían sentido. Ahora aquel retraimiento infantil, aquel entretenerse con muñecas y vasijas, aquel coser botones y zurcir primorosamente, aquel complacerse en la escuela con la compañía de las niñas,

aquel huir de los juegos violentos de los chicos, adquirirían valor manantial donde nacían las pestilentes aguas que, sueltas de súbito, amenazaban ahogarlo. [...] Hasta allí donde la infancia borra en lo externo las diferencias del sexo y lo expresa solo con los colores del atavío, hallaba su memoria indicios. Y de más allá de su razón veniale la voz irónica de la naturaleza diciéndole: “Desobedece tus formas, vuelve la espalda a tu condición viril”».

Hasta que un día en el circo, al ver a un domador —una figura muy masculinizada: músculos, esfuerzo, valor, temerario, que somete a las fieras—, comprende al fin su realidad. Será el deseo sexual lo que despeje las dudas. Entonces pone en marcha un plan vital por el que esconderá su naturaleza. A partir de ese momento llevará una vida de ocultación, de negación y de autoconvencimiento para asimilar una normalidad que no siente. Si antes la sexualidad de José María se evidenciaba por medio de características que se atribuyen a lo femenino, entonces activará unos mecanismos de comportamiento que se asocien con lo masculino.

Al final, José María no puede escapar y decide crearse una vida nueva en la que pueda expresar su deseo. Su única preocupación es el buen nombre familiar, por lo que huye lejos, a París, donde nadie lo conoce y nadie sabrá de su caída, pues para él supone un descenso malo y vergonzante. Nunca es una realización. En el último momento, antes de perderse, antes de que el lector lo desprecie, prefiere morir tirándose al metro. Una vez más la única solución para el homosexual «bueno» es la muerte¹¹.

Hernández-Catá nos presenta a un homosexual al que debemos comprender y compadecer: no es su culpa, es su

11. Solo el homosexual casto, el que no ha perpetrado el acto sexual, que es criminal por definición, puede conservar la simpatía del lector. No ha cometido ningún acto reprochable; el pobre, de hecho, ha preferido morir a pecar. Como un mártir católico pero con el mismo escenario que Ana Karenina.



Gregorio Marañón

naturaleza. Porque ya no se trata de vicio o de maldad, sino que se admite que la homosexualidad existe, que forma parte del espectro de lo natural, aunque eso no la hace menos despreciable; solo explica su origen desde un punto de vista científico.

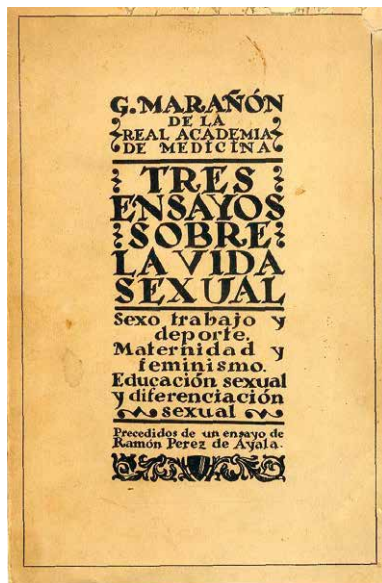
En los años 20 en España la homosexualidad sale —con un camino de ida y vuelta, como veremos después— del ámbito de lo criminal para entrar en lo patológico. El gran artífice de este cambio fue, como hemos mencionado más arriba, Gregorio Marañón con la publicación de sus *Tres ensayos sobre la vida sexual* en 1926. El subtítulo da una idea de las bases del trabajo: *Sexo, trabajo y deporte. Maternidad y feminismo. Educación sexual y diferenciación sexual*, y de sus limitaciones, pero lo cierto es que será un texto de una importancia capital, una aportación trascendental sobre el tema que tuvo una fulgurante y extendida difusión nacional e internacional.

Los tres ensayos se posicionan sobre el tema de la mujer y las diferencias sexuales partiendo de una mezcla de eugenesia, biología, el primitivo conocimiento acerca del funcionamiento de las secreciones y las hormonas y el papel de cada uno de los individuos estudiados en la sociedad. Por eso, la mujer se define respecto a la maternidad y el hombre como proveedor. Marañón no desprecia a la mujer ni la hace de menos por el hecho de serlo, pero su defensa se basa en la definición de un diseño biológico modelado para tener hijos. Este determinismo es explicado de una manera científica y benevolente que, en realidad, justifica y extiende los valores de la época:

«No son los dos sexos inferiores ni superiores uno al otro; son, simplemente distintos. [...] los caracteres sexuales no terminan en la diferenciación morfológica de los dos sexos, en su distinto aspecto exterior, sino que se extienden al terreno funcional, esto es, a las aptitudes físicas de uno y otro, y llegan a los más nobles estratos del espíritu, a la vida afectiva y a la psíquica. [...] Es, pues, indudable —nos recuerda Marañón— que la mujer debe ser madre ante todo, con olvido de todo lo demás si fuere preciso; y ello, por inexcusable obligación de su sexo; como el hombre debe aplicar su energía al trabajo creador por la misma ley inexcusable de su sexualidad varonil».

En el caso de la homosexualidad, se pasa por un estado inicial de bisexualidad o intersexualidad, como el observado en muchos organismos en las fases iniciales de su desarrollo. A partir de aquí, si todo avanza correctamente, una identificación sexual se convertirá en dominante y cualquier otra opción se identificará como una regresión. Esto es: algo no ha ido bien en el desarrollo del individuo, puesto que una sexualidad no ha sido capaz de imponerse sobre la otra¹².

12. Se entiende aquí que a Marañón le interesara tanto la novela de Hernández-Catá como para prologarla, o esta se escribió siguiendo sus líneas de trabajo: ambos textos conciben lo que ahora llamamos



Portada de *Tres ensayos sobre la vida sexual*, de Gregorio Marañón. 1926

Marañón reconoce, por lo tanto, la existencia de la ambigüedad sexual e identifica sus causas con razones científicas. Incluso propone remedios para evitar su existencia:

«[...] un muchacho cualquiera una educación de tipo muy varonil estimulará el desarrollo no solo de sus hábitos viriles... sino el desarrollo de su tejido específico, de sus órganos viriles, es decir de una condición anatómica y permanente. A la vez, naturalmente, se dificultará el desarrollo de sus elementos femeninos. E inversamente sucederá en una muchacha, según se eduque o no en un ambiente de feminidad... El aumento, que hoy observamos, de muchachas con

orientación sexual como el resultado de una lucha en la que hay vencedores —los que dominan al otro— y vencidos —los que no han sido suficientemente fuertes—. El protagonista de la novela contiene inicialmente los dos sexos —José María— y toda su peripecia se basa en la imposibilidad de derrotar al otro.

estigmas físicos de virilización... me parece, sin duda, debido al exceso de deporte, es decir, al abuso de una actividad viril.

Puede asegurarse que el homosexualismo producto aún de la insuficiente diferenciación sexual, es menos frecuente a medida que nos acercamos al hombre. Y en el hombre tal vez hubiera desaparecido ya si las influencias psicológicas y pedagógicas desgraciadas no lo hubiesen dificultado. De todos modos, esta, como todas las demás manifestaciones aberrantes del amor, disminuye cada día... Citaré a Bloch: "De las investigaciones que he practicado he adquirido el convencimiento, de que hoy en día, no solo no hay tantos perversos como en las pasadas épocas sino que los perversos de hoy, en su mayor parte, no pueden considerarse como degenerados"».

Como hemos dicho, la importancia de estos estudios será capital en la sociedad concedora y más avanzada de la época y abre el camino, como otros textos que aparecen al mismo tiempo en otras partes del mundo, a una nueva forma de entender la diversidad sexual como algo no limitado al atestado policial —vicio y delincuencia—, sino que se explica dentro del lenguaje científico. Sin embargo, lo penal terminará por decir la última palabra —impresa— en la España de los años 20.

En 1928 el general Primo de Rivera consigue por fin la proclamación de un Código Penal redactado a su medida que le hubiera permitido gobernar el país con tranquilidad al crear una herramienta legal permanente en lugar de tener que ampliar los periodos de estado de excepción, como venía haciendo desde 1924. Fue un marco legal tan restrictivo y será recibido con tal oposición que se convertirá en uno de los factores de su caída en 1930.

Hasta el momento, en la legislación española, la persecución de la homosexualidad se justificaba amparándose en



El general Miguel Primo de Rivera fotografiado por Kaulak. Hacia 1920

el llamado escándalo público. No se definía como ilegal o punible el hecho de ser homosexual. No se describía en detalle qué actos constituían específicamente escándalo público. Eso quedaba a la discreción del juez de turno. Hasta ahora. Porque es en 1928 cuando las relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo entran, en negro sobre blanco, en las leyes del Reino de España.

El artículo 616 del capítulo IV, que lleva por título «Delitos de escándalo público», detalla que «El que, habitualmente o con escándalo, cometiere actos contrarios al pudor con personas del mismo sexo será castigado con multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para cargos públicos de seis a doce años». Esto es: una relación homosexual es, definitivamente, constitutiva de delito de escándalo público; es un acto punible y además lo es con el doble de pena que otro cometido por individuos de distinto sexo.

4. Este proyecto quiere recordar la vida de una serie de creadores que, en el Madrid de los años 20 del siglo pasado, vivieron su homosexualidad de una manera abierta y libre. Unos, completamente; otros, menos, pero todos ellos, en mayor o menor medida, «fuera del armario».

Hay más ejemplos, pero aquí nos centraremos en aquellos que, por su importancia, su singularidad y, sobre todo, por lo públicamente que vivieron su verdad, fueron pioneros de los espacios de libertad de los que ahora gozamos.

El objetivo de este proyecto es relatar esa vida y su obra para ponerlas en valor, para recordar sus nombres y su historia en aquellos años. Reivindicarlos en una ciudad que los acoge y que se convierte en el escenario de una narración que no se cuenta tanto como debería.

Para el conocimiento de estos personajes dependemos todavía mucho de la irregularidad con la que han sido estudiados. Ya sea por la consideración hacia su trabajo —no se ha valorado igual a un pintor, arte serio, que a un ilustrador, arte aplicado en el mejor de los casos— como por las modas o los intereses en investigar ciertos nombres o periodos —la Guerra Civil tiene mucho más interés que la I Guerra Mundial, obviamente—, o por la conservación o no de materiales o fuentes —los manuscritos se guardan mejor que el vestuario o las escenografías—, el caso es que lo sabemos casi todo sobre Federico García Lorca y muy poco sobre Pepe Zamora, siendo ambos personajes apasionantes y pioneros fundamentales en su labor profesional.

Recientemente, los personajes menos conocidos han suscitado interés, así que contamos con obras muy actuales y de gran calidad sobre gente hasta hace poco casi desconocida, como Victorina Durán o Álvaro Retana. Otros, como el caso de Zamora, necesitan todavía de trabajos detallados.

De la misma forma, es fundamental referirse a la escasa presencia de mujeres —solo dos— entre los perfiles

retratados. Eso se debe a que los dos objetivos del proyecto, visibilidad y profesionalidad, eran —como sigue siendo todavía hoy, cien años después— más difíciles para las mujeres que para los hombres. Incluso en un entorno más permisivo como es el intelectual o artístico, la posibilidad que tenían las mujeres de participar en el mundo laboral era muy limitada. A ello se suma la imposibilidad de expresar su afectividad y sexualidad abiertamente sin sufrir consecuencias. La desaparición es el terrible resultado de una doble discriminación: por ser mujer y por ser lesbiana.

Los nombres que aquí aparecen lo hacen porque vivieron su sexualidad y afectividad de una manera pública y por construir entre ellos auténticas redes de apoyo en lo personal y lo profesional; mecanismos estos que tanto significarán en la aceptación de la diversidad sexual en la última parte del siglo. No son casos aislados. Fueron una realidad extendida. No son ejemplos únicos, sino que configuran un tejido social y cultural.

El marco temporal está también claramente marcado por la década. Se quedan fuera pintores como Néstor, que vivió su momento álgido en los años anteriores, y obras literarias fundamentales, como los llamados *Sonetos del amor oscuro*, de Lorca, o el grueso de la poesía de Cernuda, que se escriben y publican en los años 30.

El marco temporal que trata es una decisión aleatoria, pero ese es el periodo que abarca este proyecto. Lo que sí resulta fundamental es el hecho de que de todos ellos conservamos testimonios, propios o ajenos, reales y veraces. No se trata de maledicencias o cotilleos, sino de la expresión auténtica y directa de una realidad que era comunicada de forma más o menos clara y explícita. Volviendo a usar una expresión absolutamente anacrónica en este contexto, estaban todos «fuera del armario», en la medida en que esto podía llevarse a cabo teniendo en cuenta las limitaciones sociales y lingüísticas de la época. Ellos

son los protagonistas, pero lo son como producto y reflejo de una sociedad que está construyendo su camino hacia el reconocimiento.



Antonio de Hoyos y Vinent

Ópalos lacustres en el café cantante: el Madrid de Antonio de Hoyos y Vinent

Carlos Primo Cano

En enero de 1943 la revista madrileña *Medina* criticaba el montaje de una obra teatral aludiendo a su esteticismo en los siguientes términos:

«La moda, cuando solo es ella la que informa la exterioridad y el contenido de cualquier producción artística, produce ínfimos resultados. Máxime si se trata de los esteticismos y frivolidades macabras de hace veinte años: amaneramiento, posturas lánguidas, el espectro de la rosa, las misas negras y todo ese mundo confuso y falseado que encontró su perfecta expresión —española— en las novelas de Antonio de Hoyos y Vinent»¹.

Con la distancia del tiempo, no sabemos quién se escondía tras *Ginebra*, el seudónimo elegido por una colaboradora —o colaborador— de esta revista que, en lo más gris de la posguerra, proclamaba los ideales de la Sección Femenina falangista. El interés de la cita reside, en primer lugar, en su fecha. Una búsqueda en los fondos de la hemeroteca revela escasísimas menciones a Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, 1885-1940) en la prensa española durante las dos décadas que siguieron al final de la Guerra Civil. Pero, además, este fragmento destaca por su virulencia. ¿Quién de entre las lectoras de *Medina* recordaría el nombre y la figura de este escritor olvidado prematuramente? Y, sobre

1. Ginebra, «A la luz de las diablas», *Medina*, 97, 24 de enero de 1943, p. 26. La obra en cuestión era *La muerte en vacaciones* de Alberto Casella, representada en el Teatro María Guerrero.

todo, ¿por qué el recuerdo de aquellas «frivolidades macabras» seguía irritando a la anónima autora de la columna? Un análisis semántico rápido da una pista: *amaneramiento, languidez, confusión, falsedad*. Para la moral franquista, el auge cultural, intelectual y social de los años 20 era un episodio que debía ser borrado de la historia con el pretexto de la decadencia. Incluso a costa de dejar al descubierto la propia medianía.

En 1943 hacía ya tres años de la muerte de Hoyos y Vinent, olvidado y enfermo, en la cárcel franquista de Porlier, en el mismo edificio que hoy ocupa el Colegio Calasancio, en el barrio de Salamanca. Es una imagen poderosa: el escritor, antaño aristócrata provocador y, desde los años 30, anarquista convencido —y comprometido—, fallecía abandonado por casi todos en el corazón del Madrid elegante. Sus últimos momentos han quedado plasmados en una delicada remembranza del escritor Diego San José, que compartió cautiverio con él. «El notable escritor y arrepentido aristócrata, aislado por su pertinaz sordera y casi ciego, aprovechaba la poca vista que le quedaba en el ojo izquierdo para leer junto a la ventana que tenía a la cabecera —escribe San José—. Y leía constantemente, como deseando aprovechar el tiempo que le quedaba del día...»².

Cuando el escritor, encarcelado por su afiliación política, cuestión esta que nunca quiso negar, fallece tras una enfermedad repentina en las sórdidas celdas de Porlier, su hermano, el marqués de Hoyos, acude a la prisión como representante de la familia. «Permaneció breve espacio ante el cadáver sin demostrar una gran pesadumbre, antes bien, me pareció advertir en su semblante que se quitaba un peso de encima. Rezó —jeso sí!— un padrenuestro y salió de la sala sin mirar siquiera a los que habíamos sido dignos compañeros del que tan triste y oscuramente había recobrado la libertad absoluta»³, relata San José.

2. San José, D. (2016). *De cárcel en cárcel* (Ed. Juan A. Ríos Carratalá). Sevilla: Renacimiento, pp. 177-188.

3. San José, D., *op. cit.*, pp. 178-179.

Sirvan estas dos evocaciones póstumas como pórtico para abordar la vida de Antonio de Hoyos y Vinent bajo los signos que marcaron su historia. Por un lado, su pasión por la literatura y la escritura, que practicó en decenas de novelas y relatos, varios ensayos, un puñado de obras teatrales y centenares de artículos periodísticos. Por otro, la originalidad excéntrica de un hombre definido por su personaje y, por tanto, por su categoría de dandi; uno de los más incuestionables de la España de la edad de plata. El corpus de Hoyos se nutre tanto de sus propios textos como de los que le dedicaron buena parte de sus coetáneos: con su figura asombrosa y su personalidad desbordada, Hoyos fue uno de esos personajes que salpimientan cualquier biografía y como tal aparece en los textos memorísticos de González-Ruano, Cansinos Assens, Gómez de la Serna o Gil-Albert. Fueron estas evocaciones las que provocaron su recuperación *novísima* en los 60 y 70, en una reivindicación marginal pero constante que desemboca en la exposición origen de esta monografía: no es extraño que su título, «Cuestión de ambiente», sea también el de la primera novela de Hoyos⁴.

4. En la bibliografía sobre Hoyos y Vinent hay varios títulos imprescindibles, empezando por la monografía de María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent: Una figura del decadentismo hispánico* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998). También han sido fundamentales los ensayos breves que Luis Antonio de Villena le ha dedicado a su figura: «Antonio de Hoyos y Vinent: La pose y la decadencia», en *Corsarios de guante amarillo* (Barcelona, Tusquets, 1983), y «Antonio de Hoyos y Vinent en 1916», en *Máscaras y formas del fin de siglo* (Madrid, Valdemar, 2002). Villena también ha redactado prólogos y estudios introductorios para la reedición de *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece* (Barcelona, Azul Editorial, 2010), así como de otros títulos, y ofreció una interesante evocación de la época de Hoyos y Retana en su novela *Divino* (1996). En fechas más recientes, contamos con varias ediciones modernas de textos de Hoyos: *El primer estado* (Madrid, Ediciones 19, 2014), *El monstruo* (Logroño, Pepitas de Calabaza, 2009, con prólogo de Julio Monteverde) y, de forma muy significativa, el volumen compilatorio *La llama es bella. Antología de escritos de Antonio de Hoyos y Vinent* (Madrid, Ediciones Cinca, 2020), que cuenta con un interesantísimo estudio introductorio de Julio Monteverde, responsable de igual modo de la edición y las notas del libro. Yo mismo he abordado la obra y la figura del escritor

Un espía entre tafetanes

Que Hoyos y Vinent, criado entre algodones en una familia con grandeza de España, rehusase, con tanto énfasis —y así lo afirman sus biógrafos—, salvarse de lo que preveía ser, y acabó siendo, una muerte segura en la miseria más extrema dice mucho de lo que podríamos definir, más de ocho décadas después de su muerte, como su relación con el privilegio. Y privilegios, Hoyos tenía unos cuantos. Por ejemplo, riquezas familiares considerables y una educación cosmopolita y multilingüe gracias a los distintos destinos de su padre, un importante diplomático vinculado a la monarquía. Debido a esos lazos, vivió en Viena y estudió en el colegio teresiano en los años en los que, a quince minutos andando, ardía la Secesión vienesa y sus aires renovadores. Más tarde se formó en Oxford y en Madrid, donde en 1903, y con solo diecinueve años, entregó a la imprenta su mencionada novela de debut, *Cuestión de ambiente*, prologada por una insigne amiga de la familia: Emilia Pardo Bazán.

Ya nunca abandonaría Madrid, salvo para visitar con cierta regularidad los paraísos vacacionales de la alta sociedad, que nunca dejaron de fascinarle: Zarauz, San Sebastián, Biarritz, alguna que otra estación invernal. En estos destinos, como en el Balbec de Proust —que le sacaba poco más de una década—, se tejían durante el verano, con calma y constancia, los lazos sociales que después se afianzaban durante la temporada social madrileña de finales de siglo. En ese sentido, Hoyos fue una excepción en un momento en el que los ritos de la alta sociedad capitalina, calcados de los parisinos igual que las fachadas de los palacetes que poblaban la Castellana, parecían cuajar en una ciudad que circulaba, principalmente, por otros derroteros:

madrileño en mi tesis doctoral *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930)*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2016, así como en el volumen *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, escrito junto a Leticia García (Madrid, Capitán Swing Libros, 2012).

los de la burguesía, los de la Iglesia, los de una aristocracia decadente y, sobre todo, los del hampa y los bajos fondos.

Durante toda su vida a Hoyos le interesaron mucho menos las tonalidades intermedias que los extremos. Salvo excepciones, las novelas y los relatos que le dieron fama durante las dos primeras décadas del siglo transcurren en palacios afrancesados decorados con tafetanes, terciopelos, cerámicas galas y vestidos de Poiret, o en chabolas mugrientas en las que campan a sus anchas la morfina, el crimen y —curiosamente— los buenos sentimientos. Siempre el paraíso o el infierno, aunque en ocasiones sea difícil explicar cuál es cuál. Así, *Cuestión de ambiente* es un título tan aguerriamente naturalista como *La madre naturaleza*, de Pardo Bazán. Aunque hoy la sonoridad de estas palabras pueda evocar el «ambiente» como signo de lo gay, en realidad Hoyos lo enfocaba de manera literal: esta novela trata acerca del modo en el que los distintos ambientes —entornos socioeconómicos, clases sociales— definen la personalidad y, lo que es más importante, la moralidad de sus habitantes. El protagonista, un chicarrón buenazo y simple criado en un castillo guipuzcoano de pureza arcádica, desembarca en el Madrid más frivólón y petardo, concretamente, en el cogollito social de una prima sensual y hedonista. Se enamora y se desengaña, lo llevan al huerto, juegan con él como si fuese el polichinela de un cuplé y se ve arrastrado a lo que él considera abismos de perdición y pecado. No es extraño que, a lo largo de su obra y de su vida, los dilemas morales de la literatura de Hoyos no estén tan lejos de los de otro ilustre grandullón, Oscar Wilde, fallecido en París en los años en los que Hoyos preparaba su debut.

Conviene detenerse un poco en las palabras que Pardo Bazán dedica a Hoyos en el prólogo de la novela:

«Ahora, quien nos refiere horrores del gran mundo es uno de casa, un muchacho de la grandeza, que penetra en los salones más clanistas, entre los cuales figura el suyo propio; es familiarmente Antoñito para los círculos

elegantes; su padre era aquel inolvidable Marqués de Hoyos, en quien se reunían la vasta ilustración, la delicada cortesía y las prendas excelentes del carácter, y la Marquesa de Vinent, una de las damas más elegantes, de las que dan el tono en la sociedad de Madrid. Y nunca agriado bohemio de café, nunca provinciano saturado de leyendas maledicentes que la distancia infla, pintaron cuadro más negro y triste de las costumbres aristocráticas que este aristócrata, en el rato de ocio que le dejan la comida de X... o el cotillón de Z...»⁵.

La idea del novelista de alta sociedad como espía, como cotilla verboso o caballo de Troya —Proust también sabía un rato de eso— estaba implícita en las palabras de la ilustre escritora y Hoyos no tardó en descubrir que precisamente ese acceso envidiable y ese carácter de infiltrado resultaban muy atractivos para los lectores. A partir de su segunda novela, *Frivialidad*, comienza a trazar un peculiar olimpo del Madrid galante, una especie de pandilla de aristócratas de todo sexo, género y condición con gustos sofisticados, debilidad por el hampa y, sobre todo, una lengua muy afilada. Los personajes centrales de estas novelas son mujeres sofisticadas y atrapadas en matrimonios fallidos que sacian su sed de novedades con torerillos, chóferes, artistas, modistos —al fin y al cabo, proveedores de la alta sociedad—, bailaoras, guitarristas y demás personajes de colorín. Lo interesante, sin embargo, es que en las obras de Hoyos los peleles no son ellas ni tampoco los personajes más desfavorecidos. Si hay algún pelele, pertenece a lo que, de nuevo, hoy llamaríamos heteropatriarcado: prohombres, varones rectos y prestigiosos que, en el fondo, no saben qué hacer con toda esa modernidad entre manos.

Coordenadas para una fórmula narrativa

Las dos primeras décadas del siglo son, en todo caso, sus años dorados como novelista, tal y como atestigua su

5. Emilia Pardo Bazán, prólogo a la novela *Cuestión de ambiente*, en Antonio de Hoyos y Vinent, *Cuestión de ambiente*. Madrid, Saturnino Calleja, 1903, pp. 10-11.

abundantísima producción, que vio la luz tanto en ediciones exentas —en la editorial Sopena— como en un sinfín de colecciones literarias de quiosco —*La novela de hoy, El cuento semanal*—, que gozaron de un éxito inaudito en los años previos a la guerra. En aquellos relatos más o menos extensos se condensaban argumentos, personajes y cuadros casi teatrales, emparentados formal y temáticamente con las historias que el público estaba acostumbrado a ver en el teatro, la ópera, la zarzuela y los espectáculos de variedades. Cuentos de amor y desamor, de traición y, sobre todo, de decadencia y caída en desgracia. Textos dramáticos, amenos, escritos con una prosa delicada y barroquizante que pasa del modernismo de las *Sonatas* de Valle-Inclán o las novelas de Gabriel Miró al estilo saltarán de la prensa social o el teatro de variedades.

Los argumentos de esta etapa se componen de escenas o cuadros que Hoyos domina con maestría. Hay, por ejemplo, prolifas evocaciones de interiores palaciegos madrileños que no ahorran en descripciones de obras de arte, muebles, vestidos, tejidos, bibelots y animales de compañía. En estos entornos suntuosos se desarrollan conversaciones de una banalidad ágil e irresistible, sesiones de cotilleo entre amigas durante la ceremonia de la *toilette* y elegantísimas resacas sobre almohadones de pluma y satén. Después vendrá, ineludiblemente, el gran teatro del mundo social madrileño: una cena, un baile, un estreno en la ópera o una extravagante *performance* cortesía de alguna misteriosa bailarina con ecos de Isadora Duncan en la que no es difícil reconocer a Tórtola Valencia, amiga inseparable del escritor y modelo de varios de sus personajes.

Entre guiños equívocos, bromas y maledicencias, la noche irá alargándose en espacios menos elegantes en los que brilla de manera especial la prosa de Hoyos, suficientemente pudorosa como para concluir el capítulo cuando las cosas se ponen interesantes —o escabrosas— de verdad. El romance o la traición o el desengaño en cuestión se desarrollarán hasta el final de la novela con episodios más



o menos bucólicos —una excursión en automóvil por los alrededores de la capital, una estancia en alguna monacal casa solariega— que desembocan en el último acto, trágico o, con frecuencia, cínico: en el mundo retratado por Hoyos, no hay escándalo lo bastante grande como para que el *tout monde* destierre a uno de los suyos. Las víctimas en la cuneta son harina de otro costal.

Sin embargo, el hecho de que la fórmula narrativa de Hoyos no sea especialmente novedosa no impide que los teatrillos, las andanzas y las tribulaciones de este grupo de amigos resulten muy entretenidos. Así debían de ser para el público de la época, tal vez capaz de detectar, tras las máscaras de Lina Monreal, María Montaraz, Julito Calabrés o Paca Campanada —personajes recurrentes en Hoyos—, los rostros de Tórtola Valencia, del artista y figurinista Pepito Zamora —por cierto, autor también de fantásticos cuentos frívolos—, de la polémica marquesa de la Laguna y, por supuesto, del propio Hoyos, cuya celebridad personal crecía de forma paralela a la literaria.

Ahí radica, sin ir más lejos, uno de los rasgos más característicos de la prosa escandalosa *ma non troppo* de Hoyos: no cabe duda de que él era homosexual⁶, al igual que va-

6. De su homosexualidad no dudan cronistas —no siempre del todo benévolos— como Rafael Cansinos Assens («Estampa decadente», en *La novela de un literato*, p. 114, y «Estampa decadentista en la Puerta del Sol», *ibid.*, pp. 211-212), que afirma que Hoyos hacía «gala de su homosexualismo y va a todas partes acompañado de su *mignon*». Sanz Ramírez, en su trabajo *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de la pasión* (Tesis doctoral defendida en la UCM en 2010. Cita en la p. 61), afirma que Hoyos pudo haber sido el modelo del marqués de la Piedad de *Las noches del Buen Retiro* (1934), de Pío Baroja. Julio Monteverde, en su completo estudio introductorio, reflexiona sobre el pragmatismo y el activismo —o su ausencia— de Hoyos con las siguientes palabras: «Hoyos, en sus manifestaciones públicas, siempre mantuvo una inteligente prudencia frente a la sociedad y sus prejuicios, que en aquella época no tenían ningún reparo en expresarse de forma violenta y colérica contra la homosexualidad, sin por ello ocultarse frente a su propia naturaleza, y de cómo escogió la firma más honesta de conducir su vida sin necesidad de inmolarse inútilmente.

rios de sus personajes, pero en el Madrid de principios del siglo XX las sexualidades divergentes no llegaban a enunciarse del todo. Aquel, no hay que olvidarlo, era un mundo hostil para todo lo que se apartase de la heterosexualidad. Para conocer cómo se vivía la diversidad sexual —y en qué condiciones marginales y trágicas— en el Madrid al que llegó el Hoyos adolescente, basta con asomarse a las páginas de *La mala vida en Madrid*, de Constancio Bernaldo de Quirós⁷; un espeluznante testimonio, científico según los estándares de la época, de todo lo que condenaba la moral y la ley entonces: el crimen, el robo y las drogas, pero también la homosexualidad y la transexualidad, minuciosamente analizadas a través de fichas casi policiales recogidas de manera significativa en un epígrafe —«La inversión sexual»— del capítulo dedicado a la prostitución.

En la novelística de Hoyos, marcada en lo profundo por lo erótico —y como tal ha sido estudiada en la tesis doctoral de José Antonio Sanz Ramírez—, la sexualidad está marcada por lo patológico, lo curioso y lo decadente. Hay algunos personajes homosexuales en su narrativa —el Fernando Illescas de *Sacerdocio* (1918)—, pero nunca con el carácter explícito de los de Álvaro Retana. En comparación, Retana llega mucho más lejos en su audacia. Además, domina a la perfección los registros del lenguaje, los dobleces de la sicalipsis, del chisme erótico o el relato picante. En Hoyos, sin embargo, la alusión al deseo —especialmente al no normativo— adopta una estrategia similar a ese recurso manierista consistente en desplazar el tema principal a una esquinita o en omitir la palabra a la que conducen todas las demás, casi como si fuera una adivinanza.

Una forma de vida de hechos consumados en la que su existencia, su presencia, su mero estar ahí sin necesidad de añadir nada más, fuera la prueba más evidente de su escandalosa libertad». En Monteverde, J. *La llama es bella*, p. 61.

7. Quirós y Llanas Aguilaniedo, B. de (1901). *La mala vida en Madrid. estudio psicológico con dibujos y fotograbados del natural*. Fue reimpresso en Madrid por la Asociación de Libreros de Lance de Madrid en 2010.

Así, la homosexualidad, la bisexualidad, la fluidez, lo *queer* forman parte del subtexto que se oculta en todos sus relatos. Por eso, con la distancia del tiempo, resultan tan sugerentes textos como *La vejez de Heliogábalo* (1912), una incursión de Hoyos en el deseo, el erotismo y la decadencia con ecos de Jean Lorrain, Rachilde y el marqués de Sade. Por medio de la narración de las andanzas de un marqués con fama de depravado en el San Sebastián de principios de siglo, Hoyos traza la efigie de una suerte de barón de Charlus o *monsieur* de Phocas castizo donde ya está presente otro de sus temas predilectos: el paso del tiempo y la decadencia —no solo simbólica, también física— del vigor y la energía.

Hoyos, cartografía intermitente

Durante su etapa más prolífica, el de Hoyos es un nombre habitual en la prensa madrileña. Y no solo en calidad de autor: aunque muy leídos, sus novelas y cuentos rara vez llegan a cruzar el umbral de la crítica literaria⁸. Hoyos adquiere celebridad como personaje, como cronista y también como objeto de la escritura de los otros. «Le enloquecía la publicidad», escribió Gómez de la Serna⁹. El aristócrata no debía de pasar desapercibido: corpulento, con un extraño tono de voz debido a su sordera, siempre ataviado con ricos tejidos y prendas a la moda, pertrechado con su monóculo e inequívocamente amanerado, tuvo que resultar un tipo irresistible.

De esa fascinación dejaron testimonio sus coetáneos en varias semblanzas. Gómez de la Serna lo recuerda «con su traje gris violeta de mangas estrechas, su camisa de seda y su monóculo», con un carné de sindicalista en el bolsillo. También Juan Gil-Albert le dedicará nada menos que un capítulo de su *Crónica general*. Como está redactada años

8. Entre las excepciones más honrosas está la de César González-Ruano, que no dudó en reconocer abiertamente que, en su primera formación literaria, Hoyos y Vinent tuvo un papel fundamental.

9. Gómez de la Serna, R. *Retratos completos (1941-1961)*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, p. 257.

después de su encuentro con el marqués, presenta la ventaja de que el tiempo ha decantado sus recuerdos. Gil-Albert, después de compararlo con Lorrain, con Rachilde, con el Charlus proustiano y con uno de sus modelos reales —Robert de Montesquiou, también dandi, aristócrata y escritor—, relata un encuentro con él y una visita a su casa:

«Estábamos sentados en un sofá muy amplio, rodeados de un ambiente señorial: el novelista, embutido en una chaqueta cruzada que le ceñía el talle, medio calvo, con camisa de seda, me miraba a través de su monóculo con ojo de pez, y de sus labios carnosos salían estertóreas las oraciones pronunciadas de un modo difuso y desafinado, porque era sordomudo, y parecía comunicarse con gentes de otra configuración bucal y auditiva, tanto que conversar con él era puro monólogo y el aventurarse a dejar caer una frase obligaba a la repetición, en diapasón forzado, de lo que habíamos dicho y que no pasaba de ser una banalidad. Recorrimos la casa recién renovada. No podría señalar un detalle, un mueble, pero todo era allí magnífico y despedía esa sensación de silencio que es inherente al lujo verdadero, una pátina de antigüedad no, nada envejecido, todo perfectamente cuidado, dueño de sí mismo, sin necesidad de convencernos de sus excelencias, taciturno, insuperable. Sí, un único mueble, la cama, por su magnificencia, con columnas labradas y de cuyo dosel se desprendían amplios cortinales de terciopelo de un bello azul turquí».

Para quienes lo conocieron, la singularidad de Hoyos se traducía literalmente en sus viviendas, que siempre fueron de bastante altura. No en vano, su residencia durante la infancia había sido el palacio familiar situado en la calle del Amor de Dios¹⁰. Allí, tal y como recordaban Pardo

10. El escritor Pedro de Répide, coetáneo de Hoyos, novelista, cronista y autor teatral —y víctima de la afilada pluma de Cansinos Assens, que se mofa en sus memorias de su amaneramiento y de los rumores sobre su homosexualidad— fue, ante todo, autor de una popularísima



Antonio de Hoyos y Vinent y Alfonso Comín. Madrid. 1929. Foto EFE

Bazán y otros aristócratas de la generación anterior, sus progenitores habían celebrado fastuosas fiestas que el futuro escritor bien pudo observar desde las escaleras como un Proust castizo o participando en ellas. De dicha magnificencia da testimonio esta evocación en *El cine mudo*: «En casa de mi madre, la marquesa de Vinent, marquesa viuda de Hoyos, el rey, tras aplaudir a Antonia Merced (La Argentina), que bailaba en un escenario de rosas rojas alzado en el *hall*, cenaba entre la embajadora de Francia y la de Alemania».

guía histórica de las calles de Madrid. Precisamente en dicha guía sitúa con precisión este edificio: «El número 2 de la calle del Amor de Dios es un antiguo palacio en el que se hallaba instalada la Embajada de Alemania cuando los sucesos motivados por las Carolinas. [...] Esta mansión fue luego palacio de los marqueses de Hoyos, en el que se celebraron fiestas suntuosas y donde murió el marqués, don Isidoro, académico de la Historia, autor de interesantes trabajos y embajador que había sido de España en Viena». Répide, P. de (1995). *Las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, p. 45.

Aquel esplendor duraría poco. Tras la muerte del padre, el escritor y su madre se mudarían a una casa de proporciones más adecuadas situada en la calle Marqués de Riscal, en las inmediaciones de la muy elegante Castellana. Fue allí donde recibió con frecuencia a su círculo, formado por escritores, aristócratas, artistas, modistas y gentes de toda condición. Otro de sus amigos, González-Ruano, la evoca así:

«Hacia falta en aquel tiempo mucho valor para ser amigo de Hoyos, pero yo le tuve. Tenía una casa impresionante, con mucho truco literario, viejas estofas y damascos en grandes sofás modernos; una buena biblioteca encuadernada en negro, con la corona de marqués en oro; tallas antiguas, grabados vagamente eróticos, máscaras chinas, un gran retrato suyo pintado por Beltrán Masses, esmaltes, hierros forjados, tapices orientales, vitrinas cargadas de ídolos y bibelots; en fin, todo lo que era su época y su literatura, y que a mí, la verdad, me sigue gustando»¹¹.

Aquellos años forjaron la leyenda de Hoyos en un Madrid de leyenda: el que intentó aprovechar la posición de ventaja momentánea que disfrutó España frente a sus vecinos durante la Primera Guerra Mundial. Con las monedas europeas devaluadas y las economías circundantes devastadas, los españoles se vieron súbitamente en una posición privilegiada. «España entera era una timba enorme; en los casinos, en los balnearios, en los clubs. Rodaba el dinero; un bienestar absurdo, un lujo inmotivado, una ostentación fuera de lugar nos deslumbraba», escribirá Hoyos en los años 30 al recordar aquellos tiempos de esplendor momentáneo que prestaron su asombroso *déco* a sus novelas más conocidas.

Durante los años posteriores, el escritor conservaría una memoria crítica de aquellos tiempos que, de todos modos, no se pueden dissociar de su imagen pública como

11. González-Ruano, C. (2004). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento, p. 85.

burbujeante
de quien se sabe efímero [...] ¹²

La recuperación novísima de Hoyos bebe de este periodo de esplendor, tal y como recordará Luis Antonio de Villena en dos artículos fundamentales que han trazado, desde los años 80, la imagen del escritor para las generaciones posteriores. Esa imagen se puede vincular también al retrato que evocan varios de sus coetáneos y que pintó para él Federico Beltrán Masses, el amigo íntimo de Rodolfo Valentino, retratista de estrellas del cine mudo y millonarias afincadas en Venecia. Aquel era el retrato que tenía en su casa, primero en Marqués de Riscal y después en Príncipe de Vergara, para el que había posado vestido con abrigo y monóculo ¹³.

Sin embargo, la elegancia de la *belle époque* era solo la mitad de la leyenda de Hoyos. Para encontrar la otra mitad había que desplazarse de los palacios de la Castellana o los grandes salones aristocráticos y pasear —o, según las distancias, tomar el tranvía— hacia los barrios bajos, en lo que en la época se denominaba *la tournée des grands-ducs*. De nuevo es González-Ruano quien rememora los destinos sórdidos y fabulosos que le descubrió Hoyos. «Él me enseñó los bailes de máscaras de barrios bajos verdaderamente increíbles, los últimos cafés de cante que quedaban, como

12. Gimferrer, P. (1997). *Arde el mar* (ed. Jordi Gracia). Madrid: Cátedra, p. 10. Este poema, en que Gimferrer emplea a Hoyos como personaje análogo al yo lírico, fue una de las primeras reivindicaciones de Hoyos tras el largo silencio de la posguerra y ha sido analizado con detalle en un estudio ya emblemático de Guillermo Carnero: «Culturalism and the “new” poetry. A poem by Pedro Gimferrer: “Cascabeles” from *Arde el mar* (1966)», en *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 16, Iss. 1 [1992], art. 6.

13. Siempre hiperbólico, Hoyos no dudó en dedicar a Beltrán Masses incluso un opúsculo cuando el pintor se vio inmerso en un trajín de cotilleos a cuenta de un retrato con ínfulaslésbicas de una mujer extrañamente parecida a Gloria Laguna. Sobre el tema puede consultarse mi artículo «La maja maldita: retrato tardío de una *femme fatale*», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 3, pp. 90-114.

el de la Encomienda, que se conservaba lo mismo que los del siglo pasado, como una estampa puesta de espaldas a nuestra época. [...] Con Hoyos conocí un Madrid secreto y golfo, verdaderamente fabuloso»¹⁴. El propio aristócrata se vanagloriaba, años después, de estas correrías que parecen dignas de una noche madrileña, como las que también narró su coetáneo Pedro de Répide. Cuenta Hoyos:

«Frecuentaba yo entonces mucho los cafés de cante, con Tórtola Valencia, con Áurea, con Olympia d'Avigny, con Pepito Zamora, el admirable pintor, con Antonio Juez, pintor de talento también. Cenaba en la Concha con la Perlita, con la Manola, la Caracola, la Montoro, el Faico, el Estampío, y mi sede radicaba en el café de doña María, en la calle de la Encomienda. Era el tal café un lugar inefable; las mujeres todas gordas, los hombres flacos, «como Dios manda». [...] Allí, mientras las artistas —la Perlita, la Povedano, la Montoro— palmoteaban para que bailase Román, por la sala, entre las mesas llenas de carreteros, de verduleros, de asentadores de la plaza de la Cebada, iban y venían con gran contorno de caderas y temblar de los senos ubérrimos las camareras. [...] Tras el mostrador, dejando reposar la pechera fastuosa, cargada de ricas joyas, doña María, la Corsetera, presidía».

Los límites del Madrid que frecuentaba Hoyos eran considerablemente más amplios que los que en la época se consideraban de buen tono. Apenas diez minutos a pie separaban la Puerta del Sol de aquellas tabernas de Lavapiés que estaban a años luz de la sociedad elegante. Abiertas toda la noche, en sus reservados —un eufemismo para referirse a lúgubres entreplantas— se daban cita todas las costumbres proscritas durante el día. Hoyos tuvo el talento de contar todo aquello en sus novelas y en textos tan emotivos como una de sus últimas composiciones de calado literario: la entrega final de *El cine mudo. La vida vista en las películas de mi sordera*, publicada el 28 de junio de 1936

14. González-Ruano, C. *op. cit.*, pp. 86-87.

en la revista *Ahora*. «¡Ah, el escalofriante y maravilloso encanto de la noche! ¡La atracción deliciosa y escalofriadora de las rinconadas y los callejones en que viven el crimen y la prostitución!», exclama.

«Conozco en Madrid, pese a la moderna transformación sufrida por la urbe, un callejón inmundo y maravilloso en que vive el amor mercenario y el olvido en fondo de las jarras de vino. [...] Una noche, al filo del amanecer, cuando el cielo palidece, sin iluminarse aún, cruzaba yo de vuelta de los barrios bajos; por la puerta entornada de la taberna se veía a un borracho que con gestos incoherentes explicaba al tabernero el mecanismo de la telegrafía sin hilos; a la puerta del prostíbulo una desdichada, en informe montón de sucias y ajadas ropas, esperaba como una Astarté canalla aguardando eternamente la oferta del devoto que no llegaba nunca».

¿Hasta dónde lo llevaron sus pasos? Hoyos, que se sentía más cerca de Dostoievski que de Lorrain —confesaba haber devorado las novelas del autor ruso en las traducciones de Cansinos Assens—, pudo haberse sentido atraído por el Madrid inédito que se desplegaba hasta la orilla del Manzanares y más allá: hasta la zona baja del Rastro, donde habían estado las chabolas de Las Injurias —en el terreno que hasta hace poco ocupaba el estadio Vicente Calderón— o las covachas de los Carabancheles. Allí pudo encontrar placeres prohibidos, sexo, alcohol y juerga, pero también halló algo que no había sospechado: una inesperada conciencia social. La eclosión cultural de los años 20 coincidió con su progresiva conversión al anarquismo, fruto del encuentro con un hombre, el líder anarquista Ángel Pestaña, que se convirtió en un referente ideológico y político para él. El carné rojo del que se burlaba Gómez de la Serna —que aseguraba que Hoyos lo llevaba para garantizarse el acceso a los tugurios que frecuentaba— no era pose, sino convicción.

Epílogo y cumbre

Aquella transformación ideológica se tradujo en un abandono progresivo de la narrativa. Tal y como ha señalado con acierto Julio Monteverde, en los años 20 la prodigalidad literaria de Hoyos da un paso atrás, tal vez acobardado por la agresividad de las nuevas formas de la vanguardia. Se entregó con fruición al ensayo histórico, político, social y económico, con títulos como *El primer estado*, un intento de deshacer el nudo gordiano que lo atenazaba: el del conflicto entre los intereses de su clase, la aristocracia, y los de los desfavorecidos, de cuyo lado se inclinaba a la perfección.

El resto de su vida —es decir, la mayor parte de su trayectoria y de su existencia— Hoyos lo dedicó a tratar de resolver ese conflicto. Que hoy sus tratados teóricos y ensayísticos hayan envejecido peor que sus novelas frívolas no impide que para él constituyesen la parte fundamental de su obra. Ya durante la guerra, colectivizar su palacio, su coche y sus posesiones fue otro modo de tratar de compensar varias generaciones de injusticia. A pesar del escepticismo que esta conversión política despertó en sus contemporáneos y en buena parte de los estudiosos que se han acercado a su obra deslumbrados por la imagen del dandi elegantísimo y excéntrico, Hoyos fue, de pleno derecho, un aristócrata rojo, no exento de interesantes interseccionalidades: discapacitado —prácticamente sordo desde la adolescencia—, homosexual, disidente y, finalmente, preso político durante el primer franquismo.

A finales de los años 20 su compromiso político ya era total. Acudía a diario a la redacción del periódico *El Sindicalista*, en la plaza del Progreso (hoy Tirso de Molina), donde en una ocasión sufrió lo que él denominó un accidente y los rumores de la época una paliza. Escribía sin descanso, pero nunca dejó de despertar suspicacias, como muestra el hecho de que, ya durante la guerra, se le negaran reconocimientos y homenajes por parte del Madrid republicano. Sin embargo, los textos indican que lo que podría parecer un epílogo a su época de esplendor fueron



Portada del libro *El juego del amor y de la muerte*. 1922

para él años de plenitud y actividad. En *El cine mudo*, que se publicó por entregas hasta pocos días antes del estallido de la Guerra Civil, hace un repaso colorido y didáctico por su vida, por las peculiaridades de la alta sociedad, por el mundo que había conocido y por el que le había tocado vivir. No renunció a opinar sobre la actualidad y a esbozar comentarios que hoy parecen casi visionarios. En su repaso a la actualidad teatral, por ejemplo, el único talento joven que aplaude sin fisuras es el de «un poeta admirable, García Lorca, [que] se descubre con dos obras magníficas de fuerza, pasión y nervio».

Tras su muerte, su nombre se esfumó durante décadas, pero pervivió en portadas aparentemente ingenuas de esas novelas de quiosco que todavía hoy acumulan los librereros de lance. A partir de los años 70 llegó, poco a poco, la recuperación de su vida y su obra, siempre parcial, siempre minoritaria y siempre rara, con el matiz cariñoso que el siglo XX ha concedido a este adjetivo. No cabe duda de que las reediciones de sus obras y los estudios sobre su vida y su mundo nunca traspasarán los límites de un grupo



Portada del libro *Emplazamiento*. 1925

de curiosos. Pero, grande o pequeño, su nombre sigue ahí. Y Hoyos, con su pasión por la historia y su fidelidad con la libertad, posiblemente murió intuyendo que su última batalla, la de la posteridad, no estaba perdida del todo.

A black and white photograph of a woman, Tórtola Valencia, in a long, patterned dress, posing dramatically with her arms raised against a dark background. The dress features a repeating diamond or grid pattern. She is wearing a dark hat and large earrings. The lighting highlights the contours of her body and the texture of the fabric.

Tórtola Valencia en la "Danza de la serpiente". Fotografía de Adolf Mas i Ginstà. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

Los pies desnudos de Tórtola Valencia

Joaquín García Martín

En 1921 se cumple el décimo aniversario del debut de Tórtola Valencia en el madrileño Teatro Romea, pero ella no sabe todavía que está viviendo los últimos años de su carrera activa. Nacida en Sevilla de padres catalanes pero criada en Londres, su domicilio habitual está en Barcelona, aunque pasa la mayor parte de la década fuera de España, sobre todo, en sus míticas giras americanas. Tórtola es el mejor ejemplo de mujer cosmopolita e independiente. Para ella, Madrid será siempre el escenario de sus correrías de juventud, de quemar la noche en bares y cafés, de vestirse de forma estrafalaria y bailar por las calles, de ver amanecer en la calle del brazo de Antonio de Hoyos y de Pepito Zamora... Tórtola es la penúltima personificación del mito de mujer fuerte que decide su destino, a medio camino entre la diosa, la sacerdotisa y la vampira.



Tórtola Valencia con José Zamora y Antonio de Hoyos en Madrid. 1916. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955) fue la última heredera de bailarinas de la *belle époque*, como la Bella Otero o Mata Hari, que triunfaron en los teatros de Europa en el cambio de siglo. Los espectáculos de estas artistas estaban contruidos en torno a su belleza física, con coreografías y vestuario extravagantes y un pretendido origen exótico que servía tanto para justificar la cantidad de piel que dejaban ver como para esconder sus limitadas capacidades para la danza. En este sentido, el tema de España, con sus mujeres y ritmos apasionados, se prestaba especialmente bien para estos fines.

Una parte fundamental del éxito de estas mujeres estaba en el sabio uso publicitario de sus leyendas personales. Estas siempre coincidían en un nacimiento lejano en lo geográfico y misterioso en lo social, en una larga lista de conquistas amorosas y una relación estrafalaria con el dinero y las joyas. En realidad, estos personajes públicos tenían muchos puntos en común con las *vamps* del primer cine que llegarán unos años después. Si bien bordeaban o directamente practicaban la prostitución, como las *de-mi-mondaines*, conformaban uno de los pocos espacios sociales en los que las mujeres se podían mover sin estar sometidas al control masculino.

Sin embargo, Tórtola pertenece a una nueva generación para las que el baile ya no es solo un medio que conduce al triunfo económico y social, sino que se trata de su auténtica vocación; un empeño además por renovar los lenguajes de la danza. Junto con Loïe Fuller e Isadora Duncan, forma parte del trío de mujeres que ayudaron a liberar el cuerpo de la codificación y la rigidez del *ballet*, pero hay más: Ruth Saint Denis, Maud Allan... La Grecia clásica, la Polinesia o el flamenco ya no son meras excusas para mostrar tobillos y muslos desnudos, sino que aportan nuevos enfoques que ayudan a entender el cuerpo y el movimiento de otra forma y, con ellos, una nueva forma de concebir a la mujer.

Desde los inicios de su carrera, Valencia contó con el apoyo y la admiración de artistas, literatos e intelectuales. Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Zuloaga, Néstor y, sobre todo, Hoyos y Vinent, amigo, confidente y cómplice; mientras dura su fama, unifica a la alta cultura y a la intelectualidad con los gustos de las clases populares. Se la define como distante, enigmática, extravagante, sofisticada, una esfinge. Como dice Retana, «convencida de que el sistema planetario gira a su alrededor». Pero también es una mujer extremadamente culta y leída, políglota, que ha viajado por medio mundo, con una curiosidad sin límites, que colecciona cerámicas populares, tejidos, arte precolombino... En su reivindicación de lo español en sus coreografías trabaja con músicos como Granados, Aroca y Albéniz; esto es, no se limita a buscar un efecto sensual, sino que hace una interpretación basada en sus investigaciones sobre el folclore.

En la creación de su personaje público —que debe distinguirse a primera vista del resto de personas que, a diferencia de ella, siguen las normas sociales—, la indumentaria y el decorado desempeñan un papel esencial. Tórtola Valencia utiliza los mismos mecanismos de transformación dentro y fuera del escenario. En las entrevistas en prensa y en el material publicitario, se presenta como una *femme fatale* de ojos pintados con kohl, tumbada o sentada en una forma poco convencional, con sabor oriental, vestida de telas exóticas, con exceso de joyas y esa famosa mirada intensa que su amigo Antonio de Hoyos convertirá en novela en *La zarpa de la esfinge*.

De la misma forma, se rodea de artefactos extraños, de obras de arte, de colecciones de objetos populares que solo una persona especialmente sensible sabe apreciar, de restos de culturas míticas con las que establece una comunicación sagrada, de lujos sin los que alguien como ella no puede vivir: incensarios, pebeteros, pieles de animales, alfombras... Esa performatividad del personaje culmina con el culto al yo que se pone de manifiesto en las entrevistas, en las que se atribuye todas las cualidades y los méritos



Tórtola Valencia interpretando la "Danza del incienso". Fotografía de Adolf Mas i Ginestà. 1912. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

posibles, tanto profesionales como sentimentales, y en la gran cantidad de retratos que la rodean. Tórtola no quiere

ser objeto de representación, sino el sujeto de la acción. Al igual que ocurre en la actualidad con ciertos personajes de la cultura popular, el espacio doméstico se concibe como un decorado, la extensión de la personalidad del personaje.

Esta ficcionalización está presente también en lo sentimental. El relato sobre las interminables listas de conquistas amorosas cumple distintas funciones. Por una parte, la separa de la sociedad tradicional, sexualmente represiva, y la coloca en un lugar de empoderamiento. Ella es el objeto de deseo, ella decide a quién admite en su cama y a quién no. Los hombres pierden la cabeza y la fortuna por ella. Sus pretendientes son, además, de clase alta, aristócratas, reyes incluso, personalidades excepcionales. No vale cualquiera. Pero, en su caso, esto sirve también para disfrazar la realidad de su orientación sexual. Los rumores sobre el lesbianismo de la bailarina son constantes, no públicamente, pero sí en los círculos que frecuenta, y más al rodearse de otros personajes de sexualidad dudosa o heterodoxa. En cartas, memorias y diarios, los cronistas de la época dan por hecho su homosexualidad que, para el gran público, queda oculta por esa interminable lista de amantes masculinos. Al final de la década se hablará de una posible boda con Antonio de Hoyos, este sí reconocidamente homosexual, en lo que podría parecer el típico ejemplo de matrimonio de conveniencia que pretende lavar la imagen de ambos. Las novedades en la situación sentimental de ella y el hecho de que el escritor nunca tuvo intención de esconder su orientación podrían ser las razones por las que el enlace nunca se llevara a cabo.

Durante la década de los 20, Tórtola culmina sus ciclos de danzas basadas en otras culturas con las dedicadas a los pueblos de la América anterior a la conquista española. La «danza incaica o inca» es el ejemplo más conocido y la llevará de gira triunfal de Nueva York a Buenos Aires.

A diferencia de otras investigaciones musicales, relacionadas con el nacionalismo y el Romanticismo que



Tórtola Valencia y Antonio de Hoyos y Vinent. 1928. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre



Tórtola Valencia y el marqués de Vinent en la Venta Eritaña. 1926. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

profundizan, desde mediados del siglo anterior, en el folclore, sobre todo, europeo, de los ritmos o sonidos de las culturas anteriores a la llegada de los europeos a América no ha quedado ningún rastro sobre el que trabajar. Tórtola y sus compositores musicales pueden construir desde la imaginación y la libertad un mito de mujer salvaje, anterior a los intentos civilizadores, que significa la ruptura con el cuerpo contenido y normativizado de Occidente a través de otra forma de movimiento, de otros ritmos, de relacionarse con el espacio y con la mirada del otro.

Debemos destacar la enorme popularidad que la figura y, sobre todo, la imagen física de Tórtola Valencia tiene en España a lo largo de estos años. Además de sus espectáculos teatrales y de su constante presencia en la prensa ilustrada, participa en un par de películas (de donde sobreviven los únicos segundos de su arte en movimiento)

y, sobre todo, se distribuyen cientos de fotografías en el soporte comercial de más éxito en el momento: la carta postal. Impresas en distintos tamaños, permiten coleccionar, transmitir y dar a conocer, hasta lugares muy lejanos, la imagen de la diva y, sobre todo, la de la nueva propuesta de mujer que encarna.

La bailarina es, además, una mujer de negocios que sabe mucho sobre cómo magnificar sus recursos: en la revista *Elegancias* de enero de 1924, su amigo Antonio de Hoyos la entrevista en su casa en un largo reportaje ilustrado titulado «La morada de una gran artista». A lo largo de cuatro páginas se describen los ambientes en los que vive la «maravillosa artista en su intimidad» y en las fotos la vemos posar rodeada de los objetos con los que forja una personalidad distinta, mostrando una determinada fisicidad en el espacio: decorado, vestuario y cuerpo que construyen otro modelo de mujer. Pues bien, esas mismas fotos se publicarán en formato de tarjeta postal y en distintos tamaños para su transmisión y consumo.

El personaje de La Tirana, la maja de peineta y mantilla que bebe de los cuadros de Goya, se basa en el personaje real de una actriz madrileña del siglo XVIII y se convertirá en su *alter ego* más conocido. Con el tiempo, en la proyección de su imagen pública llegará a confundirse con la propia bailarina: como tal la retratan varios pintores y se hace fotografiar así vestida para el material promocional de la época. Las fotografías, sobre todo, en el formato de carta postal, se difundían con enorme éxito nacional e internacional. Precisamente, basándose en una de estas imágenes aparecerá el vehículo que la convertirá en una de las mujeres más famosas de España: su colaboración con la empresa de perfumería Myrurgia. Desde 1917 y durante más de treinta años, el perfil de Tórtola Valencia y su retrato bailando con el consabido traje de volantes, la peineta, la mantilla y el abanico adornarán los anuncios en prensa y el empaquetado del mítico jabón La Maja. Una vez más Tórtola es una pionera, una adelantada a su tiempo al vender sus derechos de imagen



Y, en fin, la vida solista y maravillosa de la gran artista, comprendida de todos los bellos aspectos del Capote y la vida de la buena civilización que traza una línea delimitada sobre las pertenencias litúrgicas, Tórtola Valencia, la artista genial en su ambiente, en la galería artística prima de arte y de experiencia en
que habita y vive

© Biblioteca Nacional de España

Extracto del artículo "La morada de una artista", sobre Tórtola Valencia en su casa, en la revista *Elegancias*. Enero de 1924



Uno de los diseños de la publicidad para el jabón Maja de Myrurgia con la imagen de Tórtola Valencia

para promocionar un producto; una estrategia de mercado que empieza en esos años.

Como decíamos, la década de los 20 es fundamental para la historia de Tórtola Valencia. En lo profesional, se produjo la culminación de su forma de entender la danza con la creación de la «danza inca», que la llevará de gira por Perú, México, Chile, Argentina y Cuba. El espectáculo tiene su génesis en las visitas de la bailarina a los yacimientos arqueológicos precolombinos, de los que extrae la inspiración tanto para el tema como para el movimiento y, especialmente, para el vestuario: un traje de cuentas que se hará mítico. Al igual que Isadora Duncan con los relieves griegos, Tórtola toma la arqueología de América como punto de partida sobre el que construir un espectáculo de sincretismo, intelectualización y fantasía.

Los últimos años de la década son agotadores, con viajes interminables por todo el continente americano. Entre las



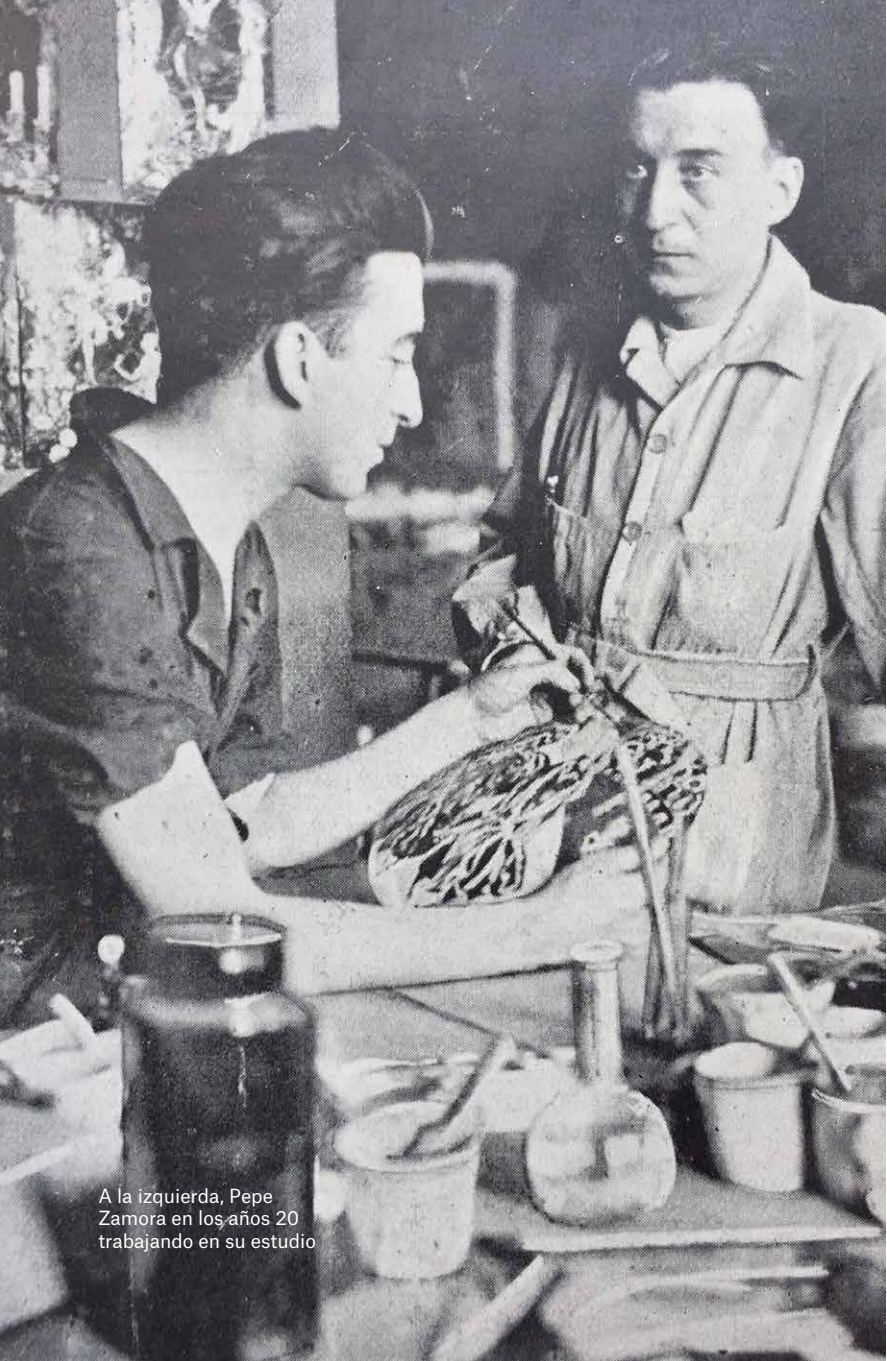
La maja. Eduardo Jener. Colección Pedro Villora

incomodidades de los medios de transporte y el esfuerzo físico de las actuaciones, en ocasiones tiene varias en un solo día, la artista está cada vez más cansada y empieza a manifestar problemas de salud. Aun así, el anuncio de su retirada en 1930 en Guayaquil, Ecuador, fue una sorpresa y muchos de sus seguidores, especialmente en los ambientes intelectuales, seguirían esperando su vuelta a los escenarios hasta muchos años después. El mito de la bailarina de los pies desnudos tardará en apagarse.

Pero hay otro hecho importante: en 1928 Tórtola Valencia conoce a Ángeles Magret-Vila, que será su secretaria, su hija adoptiva y su heredera. En esta época esa era la única forma de legalizar una relación sentimental entre personas del mismo sexo. Incluso hasta los años 90 del siglo pasado seguimos encontrando la mecánica social del secretario acompañante, que vive en la misma casa que el artista, es más joven, acaba siendo adoptado y se convierte en su heredero a efectos legales.

Se ha venido repitiendo una anécdota, apócrifa pero que aparece muy temprano, muy próxima a los años 30, según la cual Tórtola le prometió a Ángeles, enferma, que, si sanaba, dejaría la danza. Puede que fuera esa la razón, o las cada vez mayores complicaciones físicas o, más probablemente, que la bailarina entendiera que el momento de su práctica artística llegaba a su fin. Que el siguiente paso para renovar la danza, aunque se basara en sus innovaciones sobre el movimiento, la temática y el uso del vestuario y la escenografía, pertenecía a una generación más joven, con más vigor y conectada con el resto de transformaciones que se están dando en otros campos del arte.

En cualquier caso, a partir de 1930 Tórtola Valencia deja los escenarios y la danza profesional para concentrarse en su vida personal y de pareja. Seguirá vistiendo de la misma manera estrambótica y continuará buscando ser el centro de atención allá donde vaya, pero ya con Ángeles a su lado. Como siempre en su vida, la fotografía está ahí para eternizar cada momento, pero desde ese instante aparecen las dos mujeres juntas.



A la izquierda, Pepe Zamora en los años 20 trabajando en su estudio

El fascinante caso de Pepe Zamora

Joaquín García Martín

José, Pepe, Pepito Zamora (Madrid, 1892-Sitges, 1971) es un personaje excepcional de la historia de la moda en España que, desgraciadamente, no ha recibido la atención académica, popular e historiográfica que merece. Resulta incomprensible que alguien con su trayectoria no haya sido objeto de monografías o investigaciones profundas. Es cierto que las vidas de Zamora son muchas y que se reinventó una y otra vez al ritmo del siglo XX, pero precisamente eso lo convierte en el reflejo perfecto de la historia española y europea de su tiempo.

En los años 20, Zamora es ya alguien muy popular en la vida cultural y artística de Madrid, ciudad a la que había vuelto con el estallido de la I Guerra Mundial. Aunque nacido y criado en la capital de España, a comienzos del siglo se había trasladado a París, donde trabaja con Paul Poiret, uno de los creadores más importantes de la alta costura francesa. Allí conoció los inicios de las casas de moda, que marcarían la creación artística y la explotación comercial del vestir a lo largo del siglo. A su vuelta a España aplicará lo allí aprendido con la apertura, en la calle Núñez de Balboa, de la primera casa de modas que seguía esos esquemas. En ella se viste todo Madrid; especialmente, las clases altas y la aristocracia, con clientas como la mítica Gloria Laguna, condesa de Requena, personaje famoso por sus *toilettes* llamativas y a la moda, un comportamiento público más allá de las convenciones sociales, y su lesbianismo. También tiene como clientas a las actrices de moda, como Catalina Bárcena, habitual de la compañía de María Guerrero y de Gregorio Martínez Sierra.



Figurines para teatro. Colección Pedro Villora

Zamora mantendrá siempre sus contactos con París y estará al día de las últimas tendencias culturales y artísticas. También conservará sus relaciones personales con amigos como Erté, una figura con la que guarda muchos paralelismos, tanto en lo profesional como en lo personal. De hecho, cuando los Ballets Rusos de Diáguilev se quedan atrapados en España por el estallido de la guerra, necesitados de nuevos espectáculos con los que alimentar una gira que se había alargado más de lo esperado, será Pepito el encargado de diseñar y confeccionar el vestuario y, según algunas fuentes, también los decorados. La Pavlova y Nijinsky vestidos por un madrileño.

Porque José Zamora fue un hombre de muchos talentos: oficialmente, fue diseñador de moda y figurinista, pero hizo también decorados para el teatro. Asimismo, trabajó como pintor, dibujante, ilustrador y escritor de cuentos y novelas. En todas sus actividades de esta época demuestra conocer a fondo las corrientes y las novedades que se practican en Europa y que maneja con soltura y de una forma asimilada y propia. No es un mero copista o un adaptador de lo que ha visto, sino que lo hace suyo. Es un creador que toma esas influencias y las incorpora a un mundo y a un lenguaje propios.

Viendo su obra, resulta evidente que es un artista dotado. Pasa de una técnica a otra con total soltura; posee un dibujo libre pero preciso y expresivo y conoce a la perfección los medios en los que trabaja. Sabemos que había sido alumno del pintor Eduardo Chicharro, con el que habría adquirido una educación académica tradicional, sobre la que luego construiría su propio estilo. Incluso en sus figurines vemos que utiliza los medios —acuarela, *guache*, lápiz— con una voluntad artística y expresiva que va mucho más lejos de las necesidades exclusivamente funcionales y descriptivas.

Públicamente, Zamora se asocia en estos años, y de manera muy íntima, con el grupo formado por Antonio de Hoyos y Tórtola Valencia. Son constantes las menciones que se hace de los tres juntos. Forman una «pandilla» que recorre Madrid desde la tarde hasta el amanecer, con un evidente gusto por los ambientes bohemios y populares, incluso patibularios. De alguna forma, consigue tener un pie también en el mundo de las vanguardias artísticas —lo que pone de manifiesto su interés por estar a la última—; como muestra, recordamos la anécdota en la que Gómez de la Serna, después de que Zamora le pidiera asistir a sus famosas veladas de la cripta de Pombo, le contesta: «Usted sí, pero ningún amiguito de esos».



José Zamora, Tórtola Valencia y Antonio de Hoyos en Madrid. 1916. Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

El propio Gómez de la Serna le menciona en sus escritos como un habitual de la tertulia. Desde sus apariciones tempranas, todavía de resaca, hasta su partida en dirección contraria a la del resto de contertulios, buscando alargar o retomar la juerga de la noche anterior. Lo describe como callado y tranquilo, siempre en una esquina, dibujando sobre pequeños papeles que luego regala a los presentes o a los asiduos al café —Zamora regalará dibujos a diestro y siniestro durante toda su vida. Fue un grafómano imparable—. Lo mismo ilustra juegos de palabras que portadas de libros de Cansinos o hace dibujos pornográficos. Todos estos son los lugares comunes de las vanguardias de la época.

Comenta sobre su ácido sentido del humor, con un retruécano claramente marica, que no perdona ni a artistas ni a intelectuales ni tampoco a sus clientas: «Hoy ha ido por casa una señora a la que voy a hacer el más precioso traje de loro que se conoce». O «Como esa señora no me pagaba, he vestido a mis criadas con un uniforme igual que el traje que la he hecho, y las tengo paseándose así para desacreditar su traje novedad».



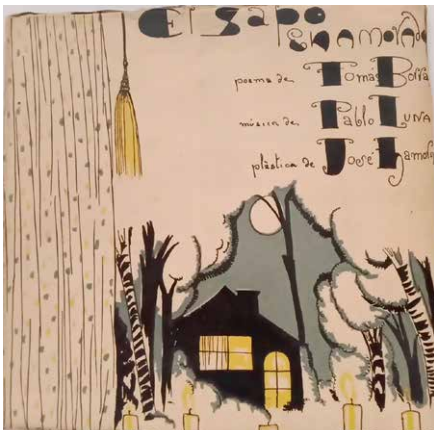
Porque Pepe Zamora era muy amanerado. Con su habitual homofobia, Cansinos Assens dijo que «habla y gesticula como una jovencita en quien la feminidad fuera congelada». Por los testimonios que conservamos de la época, podemos deducir que no le importaba; ni siquiera negaba su orientación sexual. La visibilidad o, más exactamente, la performatividad de esa homosexualidad se hace patente tanto en el amaneramiento como en la forma de vestir. Gómez de la Serna, en su descripción, afirma que «trae cada sábado una corbata diferente, corbatas hechas con retales de blusas de señora, retales de las telas de ese taller en el que él es el sastre de señoras, el sastre sin cartabón, ni escuadra, ni regla, y que si tiene jaboncillo para señalar es un jaboncillo de olor que perfuma los trajes como una esencia, y si usa alfileres, son todos de esos con cabecitas de color».

Su forma de vestir va más allá de la moda del momento o de ciertos gustos relacionados con los practicantes de las sexualidades no oficiales. No es tanto un dandismo wildeano, sino una interpretación o una mezcla de ambos. Para un paseante de la época, la vestimenta de Zamora no deja lugar a dudas. A primera vista, es estafalarío, moderno, único, personal y, evidentemente, homosexual. Se salta los códigos oficiales para expresar la diferencia. Por eso Gómez de la Serna habla de telas de «blusas de señora», de formas hechas «sin regla», de trajes perfumados con una «esencia». Pepe Zamora no se esconde, sino que se muestra tal y como es.

Sin embargo, durante esta etapa de su vida no tenemos noticias directas de sus relaciones sexuales o sentimentales. En los últimos años sí que vivirá, abierta y públicamente, con su pareja, José, de origen griego, por lo que entendemos que, hasta entonces, no tuvo a nadie fijo. Serían cosas de la edad.

Como vemos en el caso de Álvaro Retana, la separación entre el diseñador de moda —creador de modas, por usar la terminología más repetida en la época— y el figurinista

teatral no está clara todavía. Faltan unos años para que se establezca como especialidad profesional diferenciada y aparezcan los espacios de educación académica. Además, su interés y el hecho de que ambos frecuentaran los mismos ambientes teatrales hacen más sutil esa separación. En el caso de Zamora, que era un pintor con formación oficial, demuestran que sus incursiones teatrales no se limitaban al vestuario, sino que abarcaban también los decorados.



Portada de *El sapo enamorado*. 1921

En los primeros años de la década formó parte de uno de los hitos teatrales de vanguardia: los decorados de *El sapo enamorado*, una mezcla de zarzuela y danza —al estilo de *El corregidor y la molinera* de Falla— sobre un texto de Tomás Borrás con música de Pablo Luna. El concepto del espectáculo está en sintonía con las novedades musicales y teatrales europeas. Zamora se encarga de lo que en una publicación posterior se describe como «imagen»: los decorados y el vestuario. Una vez más la obra de Pepito se mueve en los territorios de la vanguardia.

De su fama como figurinista se hace eco la revista *Nuevo Mundo*, que en 1928 publica un amplio reportaje titulado

«Vestuario y decoración». Su autor, José Dhoy, sigue el proceso de creación de una revista que se acaba de presentar en el Teatro Price, *La orgía dorada*, un título que nos refiere más al mundo de Retana que al de Falla. Después de destacar la importancia que en otras capitales europeas tienen estos espectáculos y cuánto se cuidan, acaba por mencionar unos «grabados [que dan] mejor expresión que nada del proceso plástico, por así decirlo, del montaje». Junto con varias fotografías que plasman escenas de la obra y de sus protagonistas posando en el teatro, se incluyen los dibujos originales de Zamora para el vestuario. Creo que es de los pocos ejemplos que conservamos sobre el vestuario de una obra de hace casi cien años; un testimonio de los diseños originales y de su resultado final.

Estos dos ejemplos mencionados, una obra de teatro de vanguardia y una revista musical, evidencian el amplio abanico de las creaciones de Zamora y su éxito profesional. El único caso parecido de la época —una vez más, Retana— se limita exclusivamente a los géneros populares.

También es única su dedicación a otras técnicas artísticas más sofisticadas. Que sepamos, nunca pintó sobre tela. No era pintor de cuadros, solo dibujante. Pero sí que hace una pequeña incursión en algo tan preciosamente decadente como dificultoso: el esmalte. En el suplemento *Blanco y Negro* encontramos una mención al tema que incluye la reproducción de una de sus obras —no sabemos nada de los originales, pues ninguno se conserva— y una de las escasas fotos de Zamora. Se describe el trabajo del artista como algo que «tiene esa apariencia de regocijo intrascendente, de pasatiempo frívolo entre damiselas y jovencitos que se quitarán toda complicación espiritual al desnudarse —juntos o separados—, no importa la malicia suspicaz».

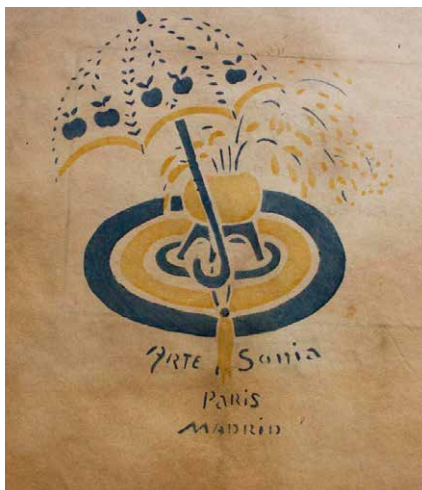
Los temas son de «muchachitas de selección, muchachos de decadencia, viejas de castillo nobiliario, jardines de artefacto, temas de comedia galante». Lo que refleja en su obra parece describir al propio Zamora: «figurines, caricaturas,



estampas galantes, sumisión de ilustrador editorial, notas marginales a los bajos fondos de las muchedumbres sórdidas o de las multitudes ricas». Finalmente, al hablar del autor, una vez más se menciona «el ingenio impulso de sorprender a su mismo indumento, a su aspecto exterior. Trajes, sombreros, calzados, señalan, dentro de una distinción y un chic innatos, que nada, ni la propuesta extravagancia podría destruir, en el hombre, la misma inquietud lánguida y altiva que las estampas en el arte». Y apunta la clave para ser un hombre moderno: «El deseo de no parecerse a los demás, de tener una silueta física que consonante con su silueta estética —y acaba—: y en el fondo, repetimos, José Zamora es tan fiel a la vida, a la realidad, al cotidianismo, como son sus dibujos al arte contemporáneo».

Por último, hay que mencionar la obra escrita de Pepe Zamora. Durante todos estos años colabora en prensa con artículos esporádicos y con columnas o secciones fijas, como la que tuvo en *Nuevo Mundo* a partir de 1921, en la que, bajo el título «La gaceta del buen tono», comentaba temas de moda. Pero también hace incursiones en el terreno puramente literario. En 1919 había escrito, en colaboración con Antonio Lara, Tono, y Tomás Pellicer, la comedia teatral *Sueños de opio*, que se estrenó en el Petit Casino. Con posterioridad, y hasta inicios de los años 30, publica regularmente novelas de corta extensión o *nouvelle*, un formato de mucho éxito durante el primer tercio del siglo. *Los cabritos*, en 1921; *Farsa*, en el 26; *La señora que dio a luz un Citroën*, ya en el 31. Como el resto de su obra, dichas novelas cortas oscilan entre los temas galantes, el humor absurdo y el erotismo. También en lo literario Zamora se mueve al ritmo de su tiempo.

Entre sus aventuras editoriales hay una verdaderamente excepcional: la revista *Perfiles*, de la que fue director y que publicó un único número en la primavera de 1920. No sabemos nada de su gestación ni de su final inmediato, pero desde luego se trata de una experiencia singular a la altura



Imágenes del único número publicado de la revista *Perfiles*, cuya portada y contraportada cuenta con reproducciones litográficas de dibujos de Sonia Delaunay, 1920

de otras pocas iniciativas editoriales de la época. Era una publicación de calidad, de gran formato, destinada a un público culto y de alto poder adquisitivo. Lo más destacable es que combinaba la aparición de autores de raíz y tradición española, como Hoyos y Vinent, vanguardistas de primera hornada, como Gómez de la Serna, castizos, como Tono, e internacionales, como Sonia Delaunay, que diseña la portada y anuncia, en la contra, su recién abierta tienda madrileña. En el interior se informa de los colaboradores de los próximos números, aunque, no sabemos por qué, no tendrá continuidad. Lo que sí deja claro es el amplio conocimiento y el interés de Zamora por la creación de su tiempo y representa la bisagra que une a las dos generaciones artísticas que dominan la plástica de la década.

Pero lo más importante de la producción editorial de Pepe Zamora se encuentra en su relación con la mítica editorial Calleja. Fundada en Madrid a finales del siglo XIX, es un proyecto que asume los ideales regeneracionistas de la

femeninos son herederos del ideal de mujer fatal, de las princesas orientales y de las diosas terribles de la mitología. Pero, sobre todo, resultan inolvidables gracias al talento de Zamora para la caricatura, su imaginación y su fabuloso dominio de la técnica, que había de ser necesariamente económica, dada su voluntad de mantener los precios bajos.

Teniendo en cuenta que estos libros se moverán en España, reeditados una y otra vez, hasta casi los años 80 del siglo pasado, podemos calcular la enorme influencia que el trabajo artístico de Pepe Zamora ha tenido en varias generaciones de españoles.



CUENTOS DE CALLEJA EN COLORES

—¡Vaya una casa, querida!—le decían—. La reina no vive mejor que tú. No te falta nada, y si te falta, tienes dinero de sobra para comprarlo. Todos tus deseos se ven en seguida satisfechos. Me parece que se puede tolerar la barba azul, es decir, que se puede pasar un poco de miedo para, en cambio, gozar de todas comodidades.

A todas estas limeras contestaba la mujercita de la casa con una sonrisa amable, aunque un poco forzada, porque en realidad, sentía un gran deseo de que se fueran a la calle para poder quedarse sola y abrir la habitación prohibida, la del fondo de la galería baja.

Llegó a tanto su curiosidad y tensión de nervios que comenzó a despedirlas sin guardar las reglas de la cortesía, casi las echó a empujones de la casa. En seguida se fue escaleras abajo, tan de prisa que tropezó dos o tres veces.

Al llegar delante de la dichosa puerta se detuvo un momento, pensando en la severa prohibición de su marido y en que podría sobrevenirle alguna terrible desgra-

cia; pero la curiosidad era tan grande que se rindió a ella: agarró bien la llavecita y, con pulso tembloroso, abrió la puerta del cuarto.

Al principio no pudo ver nada, por estar cerradas las ventanas. Después de algunos instantes, comenzó a distinguir salpicaduras de sangre en el techo. Era la de todas las mujeres de Barba Azul, cuyos cadáveres, arrimados a la pared, estaban rodeados de grandes manchas, de sangre también. Barba Azul había ido matando a todas sus esposas.

Un terror increíble le apretó el alma, creyendo que iba a morir de angustia. La llave-



CUENTOS DE CALLEJA EN COLORES





Diversas ilustraciones para *La traición del hada Ranilde*, de la serie "Los cuentos de Calleja en colores". 1923. Colección Pedro Villora



Retrato de Antonio Juez. Años 20

Los distintos caminos de Antonio Juez

Joaquín García Martín

La peripecia vital de Antonio Juez (Badajoz, 1893-1963) parece dividida siempre entre dos mundos: el catolicismo y la bohemia, el arte antiguo y el decadentismo de finales de siglo, su Badajoz natal y Madrid, los valores tradicionales y la revolución, la sociedad de la época y su homosexualidad. A lo largo de los años 20 Juez irá solucionando esta dualidad a favor de todo lo primero y solo quedará su sexualidad como elemento diferenciador cuando se instale definitivamente en un contexto provinciano, tradicionalista y religioso. Su caso vuelve a poner de manifiesto que las sexualidades no ortodoxas son toleradas si comparten los valores políticos apropiados.

Nacido en Badajoz en la última década del siglo anterior, en un entorno familiar de clase media, mantendrá siempre una relación muy estrecha con la ciudad; sobre todo porque es allí donde reside su madre, una figura fundamental en su vida. Cuando regrese en los años 30, lo hará condicionado tanto por la salud de esta como por el radicalizado ambiente político de la capital.

Antonio Juez fue el típico niño que dibujaba muy bien, para asombro de su entorno, aunque su familia nunca considera la opción de que recibiera educación en Bellas Artes. Esa falta de formación especializada explica las limitaciones de su obra posterior. Para él será mucho más importante el descubrimiento del arte antiguo, del Museo de Bellas Artes, de la tradición de la pintura española, pintura que, pasadas sus veleidades modernistas y decadentistas, constituirá el centro de su obra en los años de madurez.

Al principio de su vida, se le destina al futuro más tradicional y económicamente estable de la Administración Pública. En general, era lo que se esperaba de su clase. Con este objetivo, y siguiendo los pasos de su hermano, Antonio Juez se traslada a Madrid en los primeros años del siglo XX. La idea es acabar los estudios y presentarse a unas oposiciones. Un destino habitual el del joven de clase acomodada de provincias que viaja a la capital para labrarse un futuro sólido y que, como suele pasar en estos casos, descubre un nuevo mundo: para Juez será el fabuloso Madrid de la *belle époque*.

Es el Madrid de las tertulias en los cafés, de Valle-Inclán en el Nuevo Café de Levante y Gómez de la Serna en el Pombo, de los espectáculos en el Chantecler y en el Nuevo Kursaal. De las cupletistas y las bailarinas psicalíticas, de la Chelito y la Bella Otero. Y, por supuesto, también de los pintores: Romero de Torres, Zuloaga, los hermanos Zubiaurre, Néstor... El joven Juez debió de sentir una fascinación absoluta por este mundo intelectual, sofisticado y disoluto. Sin tener noticias ciertas sobre el tema, podemos suponer que la gran ciudad y las nuevas compañías debieron de significar también el descubrimiento o la confirmación de un mundo de posibilidades afectivas y sexuales; relaciones que siempre se han desarrollado mejor entre el anonimato de las multitudes o en las proximidades de la bohemia.

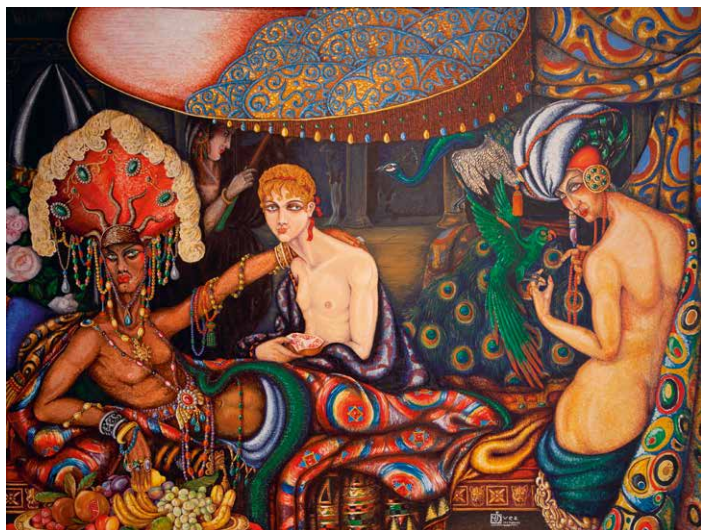
Lo que es seguro es que conoce e intima con el grupo formado por Antonio Hoyos, Tórtola Valencia y José Zamora, en cuya compañía lo describen los testimonios de la época y su propio recuento autobiográfico. Junto con ellos debió de entrar en contacto con las corrientes modernistas y decadentistas del cambio de siglo que, tanto en los temas como en las formas, pasarán a formar parte de su repertorio pictórico. Es un entorno socialmente transversal, que se dedica a las prácticas artísticas y que mantiene públicamente una actitud de visibilidad en lo que se refiere a las sexualidades no ortodoxas.

No sabemos cómo ni cuándo renuncia a seguir los pasos de su hermano en la carrera administrativa, ni el efecto que esta decisión tiene en las relaciones familiares, la resolución de apostar por la pintura y el dibujo como profesión. Pero el hecho es que en la segunda década del siglo ya es conocido como dibujante y pintor. Suponemos que completó su escasa formación con el estudio de las colecciones y los museos madrileños y que, con seguridad, trabajó con Pepe Zamora, que será para él una especie de mentor. Podemos deducir que de Zamora proviene la línea que seguirá en su pintura. Sí sabemos que sus limitaciones técnicas se deben a la falta de educación académica, que nunca completará. Por ello, consideramos que el gusto por un dibujo preciosista y detallista procede de la influencia de Zamora, al que siempre reconocerá como su maestro.

En el mismo sentido, Hoyos y Vinent debió de ser también una fuente de conocimiento en lo relativo a temas y a corrientes de la pintura. La enorme cultura del marqués y su cosmopolitismo lo habían convertido en introductor de autores como Vigny, Wilde o Huysmans y de artistas como Beardsley o Moreau. Posiblemente, fue él quien le pusiera en contacto con los motivos y las formas propias del simbolismo y el decadentismo. Por ejemplo, el mito de Heliogábalo, que contiene todos los elementos propios de ese gusto —orientalismo, perversión, indefinición sexual—, será protagonista de una novela y de un cuadro. Así, cuando leemos las profusas descripciones de Hoyos, con sus tejidos sensuales, sus perfumes embriagadores, esos ambientes malsanos, los objetos exóticos y particulares, parecen estar describiendo una escena pintada por Juez con el mismo amor por la precisión y morosidad en los detalles.

Antonio Hoyos dirá sobre Juez en 1920:

«[...] un raro orientalismo salta por encima de la severidad griega y viene a fundirse en la mística visión cristiana: hay algo de enfermizo, de andrógino, de



Heliogábalo, óleo sobre lienzo. 1926. Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA)

feble y quebradizo en esas imágenes humanas, y junto a ellas se alzan los monstruos informes que poblaban las noches, monstruos híbridos que no tienen aún la elegancia de los centauros sino un no sé qué de escalofriante y turbador».

De este grupo de amigos, Tórtola aparece en su obra como musa y modelo de mujer. Conservamos varios dibujos, pero, sobre todo, dos telas de majas bailando, con maquillaje y su típico vestuario (la peineta, la mantilla, el abanico), que parecen retratos exactos de algunas de las personificaciones escénicas más conocidas de la bailarina. Al igual que para Hoyos en *La zarpa de la esfinge*, Valencia es motivo de fascinación. Incluso cuando el tema coincide con algunos de los mitos encarnados por la diva, como la Carmen, la reina de Saba o la gitana, vemos que los rasgos faciales y el maquillaje se corresponden con los de aquella.



Ilustración realizada por Antonio Juez para el libro de Antonio de Hoyos y Vinent *La comedia de la honorabilidad*. 1924

Son los mismos pómulos exagerados, los ojos negros delineados de kohl y la misma sonrisa casi diabólica.

Tony Juez (ya es Tony) no rompe nunca su vínculo con Badajoz. La relación con su madre será siempre la razón principal por la que pasa allí las temporadas de verano o las fiestas. A través de su figura podemos entender los mecanismos de difusión de las nuevas corrientes artísticas en la periferia. Así, su primera exposición individual la organiza en 1917 allí, en el Ateneo local, el lugar que consagra a los artistas e intelectuales provinciales. La importancia de estos centros, que, siguiendo el modelo madrileño, aparecen durante el siglo anterior en casi todas las capitales de provincia, es fundamental. Servían de espacios de reunión, discusión y difusión de ideas y prácticas artísticas, recibían la visita de conferenciantes llegados de otras provincias o de la capital y actuaban como eslabón en una verdadera red de transmisión de las novedades en el pensamiento de su tiempo.

Desde los inicios de su carrera trabaja como ilustrador, ya sea en prensa (*Mundo Gráfico* y *La Esfera*) o en los libros publicados en la colección *La Novela de Hoy*. Ambos medios tienen una estrecha relación con sus amigos Hoyos y Retana; es decir, se puede afirmar que todos participan del mismo entorno profesional, que los contactos se pasan de unos a otros y que se complementan en lo profesional al igual que en lo personal. Con los años se convertirá en el ilustrador que más portadas y libros de Retana realizó y, desde luego, el que mejor entendía el mundo sofisticado



Diversas portadas de obras de Álvaro Retana realizadas por Antonio Juez: *Carnaval* (1924), *El encanto fatal* (1927) y *La máscara de bronce* (1926)

y libertino del escritor. En este sentido, Juez parece ser el punto de contacto entre el grupo de mayores decadentistas y los jóvenes modernos, de los que los separan unos años.

Los años 20 serán los de la consagración de Antonio Juez como pintor y dibujante. Expone habitualmente en distintos lugares de Extremadura, donde se convierte en una gloria local. Su trabajo como ilustrador se extiende de las novelas al dibujo publicitario en revistas y al cartelismo. Su nombre es famoso y en 1923 expone en París y viaja a Roma.

Es cierto que nunca llegará a ser un gran nombre en el mundo del arte. Sus limitaciones son evidentes y se maneja mejor con el dibujo —aunque con una dependencia absoluta de sus maestros e influencias— que en pintura. Pero también es verdad que terminará por tener un estilo más o menos reconocible, hijo de su tiempo, que lo convertirá en un más que digno representante de ese lenguaje modernista y galante que está presente en toda la Europa de la época. Quizá su importancia sea mayor como difusor de



El sueño de Narciso, tinta sobre papel. 1920. Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA)

esas corrientes que van más allá del centralismo de la capital a través de su presencia constante en Extremadura. En las exposiciones y los certámenes locales y provinciales, Juez gana cuantos diplomas, medallas y menciones haya disponibles.

Un aspecto fundamental de la figura de Tony Juez en los años 20 es su presencia física, su gestualidad y su forma de vestir. Se le describe repetidamente como elegante, dandi, sofisticado, amanerado, exquisito, culto, bibliófilo, amante de los museos... Se aficiona a los anillos y a las sortijas, que lleva en unas manos muy cuidadas y que deja ver, de manera exagerada y evidente, en los retratos y autorretratos que conservamos. Cumple con todos los tópicos de visibilidad del individuo de sexualidad no convencional, tópicos que se habían consagrado a finales del siglo anterior. En una crónica de 1923 se le describe así:

«[...] Antonio Juez, vistiendo un elegante pijama de seda amarillo sale a nuestro encuentro y nos tiende las manos cordialmente:



Autorretrato con vista de Badajoz al fondo. Gouache sobre papel, 1924. Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA)

—Venid —nos dice—, beberéis un té delicioso, hecho con limón, hierbabuena y canela.

Mientras nosotros, curiosos, inspeccionamos el suntuoso estudio, del que dijo un admirador del original artista que «es mitad templo y mitad pagoda... Los hijos no naturales de Des Esseintes y de Dorian Gray han conquistado España».

En estos años comienza también sus trabajos como escritor. Colabora en *Nuevo Diario* como articulista y, a partir de 1922, expresa públicamente su ideario político conservador, tradicionalista y católico. En 1925 escribe un libro sobre Luis de Morales en el que expone su visión sobre el pintor extremeño dentro de parámetros clásicos, convencionales y reductivos. La visión del oscurantismo místico español como seña de identidad nacional, que elimina cualquier mención a las influencias internacionales de la obra del artista del Renacimiento. Este libro significa el punto de partida de su obra escrita y, junto con sus artículos en prensa, forjará su segunda carrera profesional.

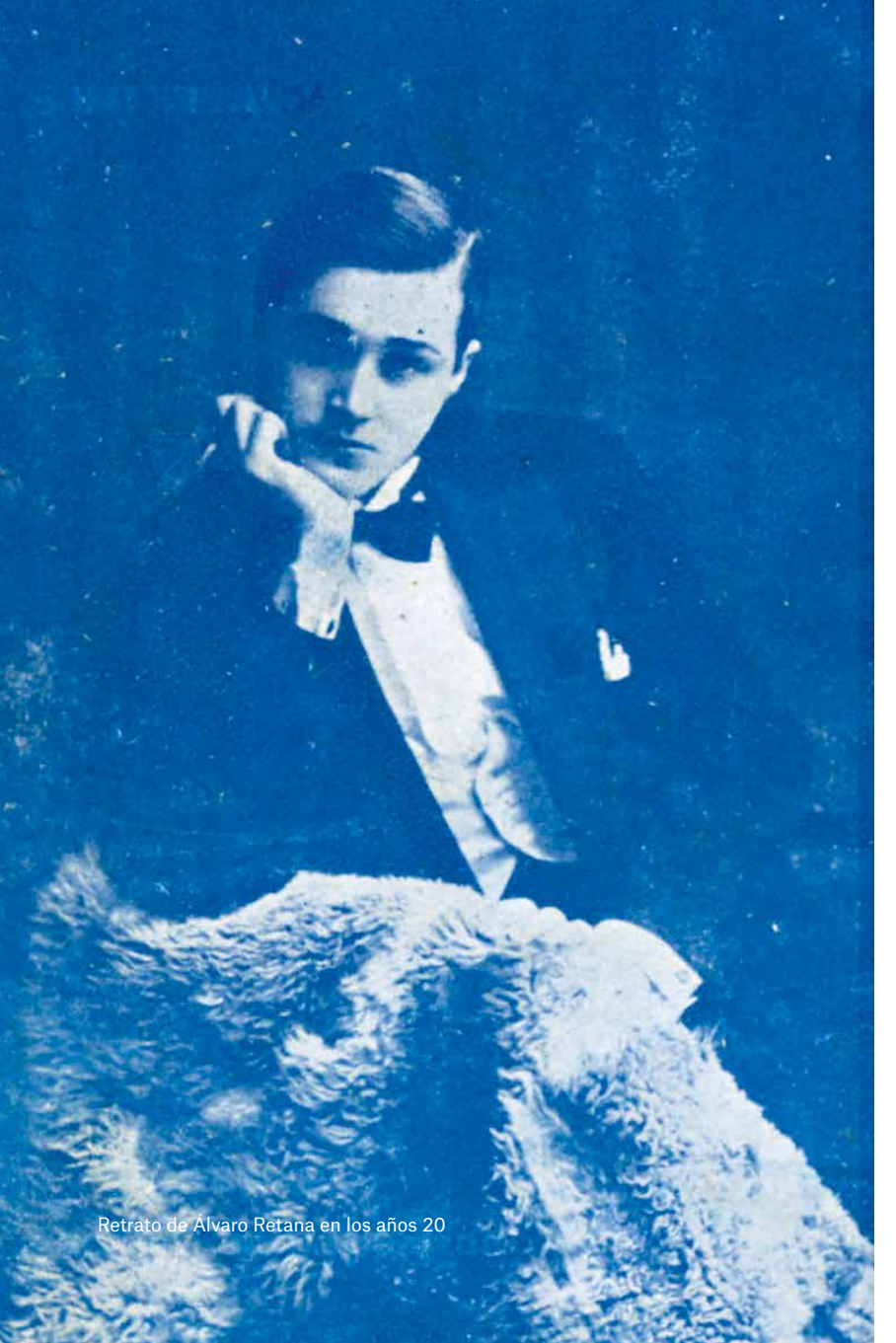
Si no es un gran pintor, Juez tampoco será un buen escritor, pero estos textos le sirven para afianzar la imagen de artista erudito y, sobre todo, para congraciarle con el sector más ultramontano y tradicional de la sociedad pacense. Esos contactos le serán muy útiles en su futuro profesional. Podemos imaginar que lo ayudarán a integrarse en un entorno social no precisamente receptivo con su sexualidad.

Su gran momento profesional, esto es, la culminación de una carrera y, al mismo tiempo, el inicio de la segunda etapa de su vida, lejos de los centros de la modernidad, llegarán con la participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. La idea de celebrar los valores nacionales, regionales y panamericanos promovida por la política exterior de Primo de Rivera casa perfectamente con los nuevos intereses de Antonio Juez, cada vez más volcado en la tradición y menos en la modernidad. En su obra ha sustituido las inquietudes personales y subjetivas

en torno a la sexualidad, el gusto morboso y lo sofisticado e internacional, por lo colectivo de la historia y la patria. Su presencia en el pabellón extremeño, junto con otros artistas de la provincia, cierra la etapa más rica y amplia de su trabajo y abre una nueva en la que se vuelca en lo local y en su manera corta y limitada de entender lo español.

En 1928 fue nombrado profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y esto le servirá como excusa para dejar definitivamente un Madrid del que cada vez se siente más ajeno. A sus escritos, con un tono cada vez más católico y conservador, se une ahora la crítica a las vanguardias pictóricas. El cubismo le parece «absurdo», de «casas incómodas y feas, muebles ridículos...». La escultura no merece tal nombre; son «perfectos mamarrachos», no se sabe si «fruto de una depravación de la idea y el sentimiento. No puede haber arte donde está la carencia de él». Para Juez, «el Arte... es el termómetro que marca los grados de cultura y civilización de un pueblo, cumplió su cometido y acusó, bien palpablemente, la decadencia de la vida y el temperamento españoles y ahí tenéis ese absurdo del modernismo». Y Antonio Juez, a finales de los años 20, ya no es un moderno.

Juez escribe que para 1928 se había «apartado hace años de... aquellos personajes, frívolos unos, engreídos otros, malos los más...», así que su foco de atención había pasado de Madrid a Lisboa. Allí conocerá a la que será su pareja a lo largo de las próximas décadas, el portugués David María da Silva. Se hará retratar con *La imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis, en las manos. El mismo Juez que unos años antes, en una entrevista a un diario de Badajoz, había afirmado que Oscar Wilde era su autor preferido.



Retrato de Alvaro Retana en los años 20

Álvaro Retana. El hombre que lo hacía todo

Joaquín García Martín

En la introducción de uno de los libros de Álvaro Retana (Batangas, Filipinas, 1890-Torrejón de Ardoz, Madrid, 1970), el periodista Carlos Fortuny —uno de sus seudónimos habituales— le pregunta al autor si es cierto que le llaman «el novelista más guapo del mundo». De manera desvergonzada, el escritor contesta con modestia fingida que sí, que así es, que así se le conoce, como si no fuera él mismo el que pregunta y el que responde y el tema de su belleza física una más de sus muchas estrategias publicitarias. Este detalle reúne todos los atributos que caracterizan a Retana: la facilidad con la pluma y el dominio de los distintos géneros literarios, el deseo de ser el centro de atención, la creación de una personalidad pública, el control sobre los mecanismos de promoción de los medios de comunicación modernos y la voluntad de escándalo.

Álvaro Retana es, en los años 20, uno de los personajes más populares del medio cultural español y quizá el mejor ejemplo de la modernidad de la época. Como deja claro en su falsa entrevista, ello es evidente a primera vista: el pelo, engominado hacia atrás; la cara, blanca de polvos de arroz; las cejas, finas y delineadas; los ojos, marcados con kohl y los labios, rojos de carmín. En las muchas fotos promocionales aparece con sombrero Borsalino y gabardina, esmoquin o kimono, encarnando un ideal de chico de la era del jazz, de los cócteles y de los automóviles.

De igual forma, en sus novelas Retana describe el Madrid de la Gran Vía y del reciente campo de fútbol, de los Altos del Hipódromo, de los grandes hoteles de Madrid, el Ritz y el Palace, de los restaurantes de lujo y las salas de fiesta,

de los teatros, los trenes y los palacios, pero también de las tabernas de Lavapiés o los tablaos de mala muerte al amanecer. Sus personajes viajan en compartimentos de tren de primera, duermen entre sábanas de suntuosos tejidos, viajan por todo el mundo y beben champán y cócteles sofisticados; también consumen cocaína o hachís. Tienen relaciones fuera del matrimonio con hombres y mujeres, o con ambos a la vez, por deseo o a cambio de dinero. La sociedad que reflejan las novelas de Retana es moderna, vibrante y, sobre todo, desinhibida, pero, en su caso, tiene lugar en un espacio y un momento concretos y reales: el Madrid de la España de principios del siglo XX.

Porque uno de los principales valores de su obra hoy día es el documental. La información que encontramos en sus novelas nos sirve para conocer los espacios geográficos, las costumbres y el habla de una sociedad moderna, de costumbres muy parecidas a las actuales; especialmente, de la que se movía alrededor de la disidencia sexual.

Álvaro Retana fue novelista, periodista en revistas de moda y actualidad, escritor de letras de cuplés, figurinista para el teatro, diseñador de moda, promotor de espectáculos, introductor del jazz en España, luminaria de la noche madrileña, promotor de artistas del transformismo, dibujante, ilustrador... El hombre que lo hace todo en la España de los locos años 20. Bajo su propio nombre o el de alguno de sus seudónimos dejó una amplísima obra que abarca casi todos los campos de la cultura popular de nuestro país.

Colabora con varias cabeceras de la prensa diaria (*El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*) y de revistas ilustradas (*La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* e incluso *Blanco y Negro*). Publica en colecciones como *La Novela de Hoy* o *La Novela de Noche* de la editorial Prensa Moderna, las dos fundadas por Artemio Precioso, un personaje fundamental para entender el desarrollo de la cultura frívola de la época. Gracias al éxito económico de sus diversas actividades comerciales, adquiere, a principios de la década,

una finca en Torrejón de Ardoz fantásticamente decorada en el estilo recargado y suntuoso de los preciosistas. Su domicilio habitual estaba en la calle Francisco Silvela, una zona de reciente desarrollo urbano y ambiente burgués. Gozó de un éxito económico muy superior al de la mayoría de los autores de su tiempo; sobre todo, más que aquellos serios e intelectuales a los que llamaba los *unamunos*.



Portada de la revista *La Unión Ilustrada* con un retrato de Álvaro Retana. 1924

Comienza a publicar a principios de la década anterior, con apenas veintiún años —se supone que Retana gustaba de engañar o, directamente, mentir sobre su fecha de nacimiento—, en editoriales y colecciones populares de contenido galante y pequeño tamaño. Curiosamente, su primer seudónimo conocido será femenino: Claudina Regnier. Desde el principio se dirige a un lector de consumo

rápido, sin interés en una literatura de mayor ambición o complejidad. Estas novelitas costaban 30 céntimos, mientras que la gran literatura podía llegar a las 5 pesetas por libro. Además, el objeto-libro resulta atrayente desde la portada: ilustraciones de tema sensual, semidesnudos, situaciones equívocas o evocadoras muchas veces realizadas por artistas amigos o de su mismo círculo (Antonio Juez es el ejemplo más habitual).

Probablemente, para evitar responsabilidades penales y que sirviera de justificación a sus lectores —a los que podemos imaginar comprando las obras a escondidas—, sus novelas siempre incluyen algún parlamento moralizador, casi siempre en la introducción o presentación. En ellas, Retana reproduce comportamientos, no por gusto o deleite, sino con voluntad ejemplificadora: «[yo] que estoy calificado como un novelista amoral, soy en el fondo un verdadero moralista. Pues no necesitaré afirmar que yo “no apruebo ni comparto” ninguna de las teorías expuestas por los personajes de mis obras. Me limito a retratarlos en sus actos». Enfatizando en esa pretensión ejemplificadora de su obra, hablará de sí mismo a través de sus seudónimos, como el Petronio de nuestro tiempo, pero resulta claro que estas autojustificaciones, así como los comentarios críticos o incluso homófobos con los que a veces describe a sus personajes, eran solo una forma de esquivar la censura. Retana sabe como nadie crearse un aparato propagandístico que fabrica y controla él mismo. Además de los prólogos y las entrevistas introductorias en prensa, sus lanzamientos se ven celebrados con un estilo que nos recuerda sospechosamente al suyo. Genial artista, original talento, obra sugestiva, a la altura de otros autores extranjeros, belleza angelical, gracia innata... son algunos de los epítetos con los que «se» adorna. Incluso utiliza sus problemas con la censura para atraer la atención.

Su producción literaria se organiza a través de un sistema de aprovechamiento máximo del tiempo y los recursos: escribe cuentos o historias cortas que publica en las revistas

y que posteriormente recicla como capítulos de novelas largas. En muchas ocasiones, las líneas argumentales son muy similares y parecen ser meras excusas para narrar una sucesión de episodios eróticos. El estilo es claro y efectivo, sin grandes complicaciones con el lenguaje; está más interesado en captar la atención del espectador, concentrado en los juegos de palabras, la ironía y los dobles sentidos y con gusto evidente por reflejar las hablas populares.

Pero la gran diferencia entre Retana y el resto de los novelistas galantes, sicalípticos o eróticos es su interés por recoger y reflejar los comportamientos sexuales no normativos y hacerlo desde un lugar cargado de hedonismo y liberación. La importancia del erotismo y la descripción de otras opciones sexuales son marca de la casa, algo que solo podemos achacar a su biografía. Lo suyo no son solo novelas de entretenimiento de contenido más o menos pornográfico, sino que hay una denuncia a la hipocresía social a través del humor, la ironía y la sátira. Mientras en Trigo, Carrere o Colombine siempre prevalece la denuncia política, en Retana triunfan la reivindicación vitalista y la voluntad de escándalo como forma de romper con las convenciones sociales.



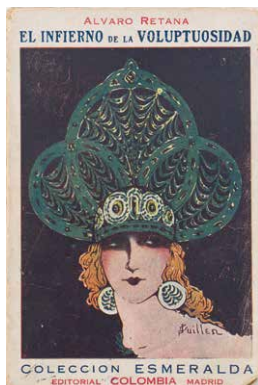
Portada de la novela *Todo de color de rosa*. 1923

En muchos de sus libros aparece un personaje —a menudo, una mujer, y habría que preguntarse hasta qué punto no es un trasunto del propio autor— que relata una peripecia autobiográfica que la lleva a querer romper con su entorno, sobre todo, con las ligaduras sociofamiliares, algo que hará a través del sexo. La promiscuidad como forma de separarse de la sociedad. Para Retana, el gran superficial, el sexo es político y el héroe es el otro.

Pero Retana es, ante todo, un cronista de su tiempo. Vida nocturna, ambientes modernos, *music-halls*, restaurantes y hoteles de lujo, pero también tabernas patibularias sin distinción. Drogas, prácticas sexuales inhabituales (tríos, prostitución, lesbianismo), automóviles, trenes, ambientes modernos y sofisticados.

Un recurso fundamental será el uso de la primera persona, que hace creer al lector que lo que le cuentan es de primera mano, que tiende a identificar al protagonista con lo narrado. Así, además, se confirma el mito del Álvaro Retana, escritor de vida depravada y costumbres libertinas. Todo esto se enfatiza con la aparición, casi omnipresente, de su fotografía en algún punto del volumen y la habitual entrevista —muchas veces autoentrevista, ya que se la hacía a sí mismo bajo uno de sus seudónimos— en la que juega hábilmente a despistar, asegurando escribir para denunciar los mismos episodios de perversión sexual que describe de manera pormenorizada. En multitud de ocasiones juega también con las cartas de sus admiradoras, que, al igual que cuando elige el estilo epistolar en la narración, completan la confusión entre autor y texto.

Gran parte de la celebridad de Retana se debe a esa estrategia comercial, propia de la época de los medios de comunicación de masas, que él sabe explotar como pocos y en un momento muy temprano de su desarrollo. El uso de los seudónimos le sirve tanto para la promoción como para diversificar su producción, lo que esconde cuando arriesga en temas demasiado escabrosos o, incluso, como

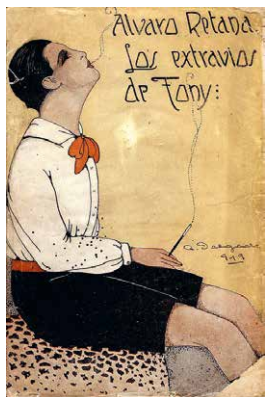


Portada de la novela *El infierno de la voluptuosidad* (1924), realizada por Antonio Juez

desdoblamiento en otros heterónimos que recogen distintas partes de su personalidad.

Esto tendrá un efecto negativo cuando esa identificación se vuelva en su contra y se convierta en blanco de críticas y en la personificación de un movimiento más amplio y con más representantes. De hecho, su propio nombre será el símbolo de todo ese mundo frívolo y pasará a designar al joven moderno, maquillado y afeminado, de costumbres licenciosas. En la prensa de la época aparecerán críticas a «esos retanas» o denuncias de lo que hizo «un retana». Como autor, la crítica lo califica de procaz, erotómano, pornógrafo y amoral.

La sexualidad privada de Retana es, cuando menos, amplia. Solo tenemos noticias documentales de sus relaciones con mujeres —con la cantante Luisa de Lerna tendría un hijo— y las homosexuales las suponemos por su obra y por detalles de su biografía, sobre todo, en relación con el juicio y la condena que sufriría después de la Guerra Civil. Desde luego, en su literatura, Retana describe con extraordinario detalle, dando la impresión de hacerlo de primera mano, un mundo, el de su tiempo, de mariquitas y hombres afeminados. Desde los afeites hasta la forma



Portadas de *Los extraviados de Tony*, *Los ambiguos*, *Mi novia y mi novio* y *Las locas de postín*. Años 20

de hablar: maquillaje, expresiones, temas y dejes que reproduce con una calidad que hace que sea casi el mejor documento para reconstruir las culturas homosexuales de la época. Mientras que en las descripciones del acto sexual juega con la insinuación, la metáfora y el símil, en las relaciones entre estos personajes nada ambiguos, vemos unos modelos de comportamiento que podemos reconocer perfectamente. Feminización de los nombres o utilización de pronombres en femenino entre hombres, críticas ácidas

y despiadadas, apreciación física del cuerpo masculino, con especial atención al órgano sexual y sus posibilidades amorosas, uso de un argot específico, motes y menciones autorreferenciales.

Porque la homosexualidad y la ambigüedad sexual son uno de los temas principales de su obra y aparecen en casi todos los libros, ya sea como objeto central de la trama o en forma de personajes secundarios o escenas puntuales. Títulos como *Los extravíos de Tony*, *Mi novio y mi novia*, *Los ambíguos*, *Las locas de postín*, *A Sodoma en tren botijo* forman parte del canon de la primera literatura española en reflejar la disidencia sexual. Casi siempre se trata de muchachos afeminados, exponentes de ese «tercer sexo», herederos del dandismo y el exotismo de la década anterior que, como dice hablando de uno de sus personajes, Juanito, «No vivía para otra cosa que el maquillaje, la literatura y el deleite... Jamás había dicho que no a una proposición contra natura».



Noticia en *El Globo* sobre la persecución de libros de Retana
Noticia en *El Imparcial* sobre la denuncia a Retana

La novedad es que ya no se trata de personajes decadentes, atormentados y malditos, encerrados en una torre de marfil de arte y sofisticación, sino de hombres, casi siempre jóvenes, de todas las clases sociales, que viven una vida y, sobre todo, una sexualidad extraordinariamente activa, integrados de pleno en un mundo que es el de la España del primer tercio del siglo XX.

No siempre el protagonista es masculino, sino que, las más de las veces, son mujeres, en un trasunto que sabe mucho de proustiano. De hecho, el episodio lésbico resulta el más habitual en sus novelas. Una vez más parece más llevadero, menos peligroso, hablar de la homosexualidad en femenino.

Entre 1926 y 1929 pasa, al menos, dos temporadas en prisión por los llamados delitos de imprenta: en 1926, por un «ataque frontal a la masculinidad» a raíz de un texto en el que dos personajes masculinos no son capaces de tener una erección. En 1928 vuelve a entrar en la cárcel Modelo —en ambos casos, apenas pasa encerrado un mes, pues se beneficia de sendas amnistías; curiosamente, estuvo preso durante el mes de agosto, en vacaciones—. En esta ocasión, Retana parece tomarse el hecho con mayor seriedad, ya que, a partir de ese momento, reduce su actividad literaria para concentrarse en el escenario y el mundo teatral. Incluso llega a publicar un texto, *La ola verde: Crítica frívola* (1931) en el que se posiciona contra el mismo género literario que lo había hecho famoso. La obra le da dinero y una popularidad muy acorde con el clima político de finales de la década, cuando las preocupaciones políticas alejan el interés del público de las cuestiones románticas y sexuales. Incluso llega a asegurar que va a recuperar la «virginidad artística y edificaré a las madres de familia, a las señoritas completamente solteras y a los jóvenes immaculados».

Sin embargo, sigue publicando, aunque el grueso de su trabajo aparece bajo su seudónimo más conocido, Carlos Fortuny. Lo hace en otra colección editorial, Los

las descripciones más sabrosas y la línea argumental pasa a primar por encima de todo.

Junto con la literaria, el otro campo de actividad de Retana fue el teatro y, más en concreto, el teatro musical, el *music hall* y los espectáculos de varietés. Su interés no solo era profesional, sino que se había convertido en un experto en la escena teatral de su tiempo, así como en amigo, consejero y seguidor de las estrellas de la época. Un fan que coleccionaba recuerdos de sus cantantes favoritas, con conocimientos de primera mano sobre lo público y lo privado de cada una de ellas. Esa información le servirá para crear tramas y personajes en sus novelas —una de las primeras, *Carne de tablao*, transcurre en estos escenarios— y para escribir años más tarde diccionarios y enciclopedias sobre la historia del género frívolo. Fue amigo personal de muchas de las estrellas musicales del momento, como La Goya, a la que se supone que bautizó con su nombre artístico. Y es aquí donde conoce a la madre de su hijo, la también cantante Luisa de Lerma.

Su relación más estrecha en el mundo del teatro musical será con Edmond de Bries o Asensio Marsal, el hombre dentro del personaje. Retana escribió su biografía, lo entrevistó en prensa y cubrió sus apariciones escénicas, escribió canciones para él y colaboró en el diseño del vestuario —De Bries era famoso por confeccionar personalmente todos sus trajes—. Viendo el resultado, reconocemos sus conocimientos propagandísticos aplicados a la promoción del transformista más famoso de su tiempo.

Los años 20 son, probablemente, la edad de oro del teatro musical en España, con el triunfo de la revista, las varietés, los cafés cantantes, los espectáculos de transformistas, la sicalipsis y el resto de los llamados géneros frívolos. Álvaro Retana es uno de los grandes letristas de esa primera canción popular española que fue el cuplé. Colabora con compositores como Francisco Sanna, Ricardo Yust, Genaro Monreal o Rafael Gómez. Se trata de canciones de ritmos

suyo por reflejar el mundo homosexual que tan bien ha relatado en sus novelas. En *El polichinela*, la protagonista, asediada por sus admiradores, se cruza con «un señorito de esos calaveras, de esos que se pintan lunares y ojeras, que al verme en la calle ir con seis o más, siempre dice: “¡Ay, nena! Qué asediada estás”». En el cuplé como en la literatura, Retana escribe de lo que conoce, incluyendo los ambientes, las hablas y los personajes propios de las otras sexualidades.

La otra empresa comercial de Álvaro Retana en esos años fue el diseño de vestuario para espectáculos teatrales. No sabemos ni cómo ni dónde fueron sus inicios en el oficio, hasta dónde llegaban sus habilidades ni cómo era el resultado final, ya que solo conservamos los figurines, que, desgraciadamente, no eran tan pormenorizados en detalles y calidades como los de ahora. Podemos suponerle contactos con la industria a través de su relación personal con Pepe Zamora. De hecho, al igual que este, pertenece a esa última generación de pioneros que comenzaron la profesionalización del oficio.

En la prensa de la época aparece con asiduidad el anuncio de la *maison* H. Thiele, situada en la calle Postas, 29, que poseía «la exclusiva del célebre dibujante de elegancias Álvaro Retana» —en mayúsculas, lo segundo que más llama la atención después del nombre del establecimiento—. Aseguran tener «300 figurines a disposición de las clientes», con los que surten tanto en Madrid como en provincias. También en prensa se publican auténticos reportajes sobre sus creaciones, aunque, por el tono y el estilo, dan la impresión de estar escritos por el mismo Retana, muy en línea con sus técnicas de promoción habituales. Por ejemplo, en *La Unión Ilustrada* se dice que es «el primer dibujante español que se ha declarado públicamente dibujante de figurines y que no ha vacilado en consagrar sus esfuerzos y sus aptitudes a crear *toilettes* caprichosas y originales para las más encopetadas actrices».

Después de recorrer algunas de sus elaboraciones más recientes, hace una reivindicación de su trabajo, diciendo que «la profesión de dibujante de figurines que algunos

de Álvaro Retana son tan sensuales, modernas y sofisticadas como él mismo: la personificación de los alocados años 20.





Figurines para la revista *Visual*. H. 1920. Museo Nacional del Teatro (Almagro)



Postal con Edmond de Bries. "Álbum de transformistas". 1920-1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Edmond de Bries y la edad de oro del transformismo en España

Joaquín García Martín

«Egmont de Bries lucía un escote intrépido, completamente aperitivo, unos brazos desnudos, al parecer amasados con nácar y rosas; unas piernas escultorales, dignas de competir con las de Julia Fons; un anilloso talle de palmera del oasis, y todo aderezado con un movimiento de traslación y rotación capaz de intranquilizar al bombero de guardia. Manejando graciosamente el abanico, Egmont de Bries saltaba por el escenario, provocativo y sonriente, causando tal efecto con la perfección de su trabajo que, a la conclusión del número fue ovacionado calurosamente.

El transformista adelantose a las candilejas para saludar y con un movimiento brusco despojose de la peluca y la goyesca redecilla para mostrar altivamente su cabeza morena».

Así describe Álvaro de Retana a Edmond de Bries (Cartagena, 1897-¿?) en una de sus actuaciones. Retana será su biógrafo, uno de sus compositores de cabecera y un apasionado seguidor y cronista del arte del transformismo en el Madrid de los años 20. Este subgénero teatral, hijo bastardo del *music-hall* y del café cantante, llenó los teatros de toda España durante el primer tercio del siglo XX con un éxito que ahora nos resulta difícil de imaginar.

Oficialmente, el pionero del transformismo en España fue el italiano Leopoldo Fregoli, que estuvo en activo desde los últimos años del siglo XIX hasta principios de los 20. Era famoso

por la rapidez con la que hacía los cambios de vestuario, pero también cantaba y bailaba con distintos registros.

Tras el éxito de Fregoli llegaron otros nombres; generalmente, de origen extranjero, como Robert Bertin, *monsieur* D'Hermonville o Mario Alberti, que llenaban los teatros más importantes de Madrid, como el Nuevo Apolo o el de la Zarzuela. La popularidad del género llevará a la aparición de representantes españoles como Rafael Arcos, Luis Esteso o la Bella Dora y, sobre todo, el muy conocido Ernesto Foliers. Los espectáculos se basaban siempre en números musicales en los que cantaban y bailaban, intercalados por pantomimas o monólogos de estilo teatral o recitados de poemas, muchas veces de carácter dramático o sentimental. Lo más destacable era siempre el vestuario, muy cuidado y llamativo, y las capacidades cantoras del artista. Es interesante saber que podían adoptar el falsete u optar por un registro que sonara femenino o por una voz de barítono o tenor, claramente masculina, sin que esto rompiera la magia del aspecto. En general, tanto en el repertorio como en los gestos o en la vestimenta, se trataba de imitar a las grandes cantantes y a las bellezas de la época para que el público reconociera y apreciara el parecido.

Sabemos que De Bries nació en Cartagena, pero su familia se trasladó a Madrid siendo todavía un niño. A la muerte del padre, empieza a trabajar muy joven. Entra en un taller de costura y aquí aprende el oficio para ayudar económicamente a su familia. La confección de ropa y el apoyo de un estrecho entorno familiar serán dos constantes a lo largo de su vida y también los pilares sobre los que pudo construir su éxito profesional.

Según la biografía que escribe Álvaro Retana, De Bries se interesaba ya por el transformismo cuando, un día de fiesta, se disfraza de mujer en el taller de costura y canta algunas canciones. Debió de ser algún tipo de epifanía porque enseguida toma clases de canto y baile y ya, a mediados de la primera década, se anuncia en la prensa bajo el nombre de



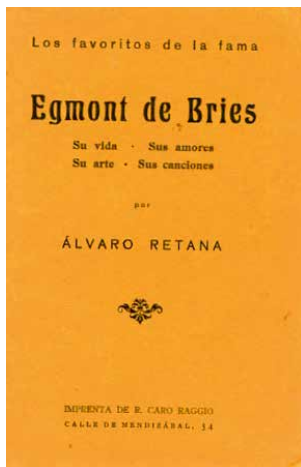
Fotografía autografiada de Edmond de Bries. S. f.

Salmar, una variación de las sílabas de su primer apellido, Anselmo Marsal Martínez. También cuenta Retana que su debut tuvo lugar en el teatro de la Encomienda de Madrid en 1912. El espectáculo incluyó la actuación de su hermana Magda, bailarina de éxito que lo acompañará siempre.

En estos años, ella se ve implicada en un asesinato ocurrido en el Antiguo Café de Levante de Madrid, un local de fama complicada; un escándalo que la perseguirá el resto de su vida. Desde este momento, Marsal/Salmar, a punto de ser Edmond de Bries, vivirá siempre muy unido a su madre y su hermana, con las que trabaja y viaja, a las que protege y por cuyo bienestar económico siempre estará preocupado.

Entre 1918 y 1919 se va de gira por algunas provincias y actúa en Alicante, Málaga, Cartagena, Murcia, Zaragoza, San Sebastián, Valladolid, Sevilla y Salamanca. También se presenta sucesivas veces en el Teatro Gran Vía y en el Fuencarral de Madrid. Las reseñas en la prensa alaban sus dotes para el canto y, sobre todo, para la imitación de los gestos y modos de determinadas cantantes conocidas, lo

que provoca la admiración del público. Para ser los años finales de la I Guerra Mundial, se trata de un recorrido teatral que demuestra un éxito importante.



Portada de la biografía de Edmond de Bries escrita por Álvaro Retana

Prueba de ello es también el hecho de que su representante fuera ya un famoso profesional de la época, Angelo Gianelli, especializado en artistas del género. Se decía que cobraba mil pesetas diarias, que iba a rodar una película e irse de gira por América. En 1921 se publica su biografía, escrita por un autor tan conocido como Retana: *Egmont de Bries. Su vida. Sus amores. Su arte. Sus canciones*, dentro de la colección Los Favoritos de la Fama. La grafía con la que se escribe el nombre todavía no es la definitiva con la que pasará a la historia. Sus apariciones en prensa son constantes. Se trata, evidentemente, de un personaje muy popular al que incluso se le dedican las portadas de publicaciones como el *Eco Artístico*.

La culminación de este momento de fama lo podemos escenificar en el estreno de *Las tardes del Ritz* en el Teatro Fuencarral de Madrid, donde tendrá la «ocasión Edmont

de Bries de lucir sus excelentes condiciones en las originales fantasías escénicas del celebrado autor Álvaro Retana [...] creadas exclusivamente para ser estrenadas por tan eminente y aplaudido artista», como publica *El Heraldo de Madrid* el 31 de agosto de 1920. Permanecerá en cartel más de cuatro meses; a una representación acude incluso la reina Victoria Eugenia.

Comienza la nueva década y los años 20 pertenecen a Edmond de Bries.



Portada de la partitura de *Las tardes del Ritz* ilustrada con una fotografía de Edmond de Bries

Del artista se dice que supera en sus imitaciones a aquellas a las que copia, que recibe cartas de amor y proposiciones libidinosas de sus admiradoras, que las mujeres se enamoran de él precisamente cuando se viste en femenino... Y, sin embargo, parece que su vida personal es mucho más tranquila que todo eso. Vive con su madre y su hermana,



Mención en el periódico *El Heraldo de Madrid* sobre la presentación de *Las tardes del Ritz*. 31 de agosto de 1920

que lo ayudan en su trabajo de diseño y confección de vestuario, y lleva un tipo de vida muy reposado y burgués. Se comentaba que su extraordinario ritmo de trabajo se basaba en la voluntad de reunir el mayor dinero posible para asegurarse un futuro sólido y tranquilo para él y los suyos. Es evidente que estaba sustituyendo a la figura del padre desaparecido.

Una parte fundamental de sus espectáculos, y de lo más aplaudido, es el vestuario, siempre destacado por la prensa y la crítica como de especial calidad, originalidad y prestigio. De hecho, en casi todas las crónicas se mencionan sus «riquísimos y elegantes trajes» que, además, como se indica siempre, confecciona él mismo. Efectivamente, su habilidad como modisto marcará una gran diferencia con el resto de los transformistas del momento —por la calidad en el diseño y la confección del vestuario—.



Postal con Edmond de Bries como transformista. "Álbum de transformistas". 1920-1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Para entender su éxito en este terreno solo tenemos que pensar en que, a pesar de la cercanía personal y profesional de Retana, nunca cuenta con sus habilidades como modisto, pese a que era uno de los oficios del escritor. En la prensa se insiste continuamente en la idea de que el triunfo de Edmond de Bries con las mujeres se debe, principalmente, a los trajes con los que aparece. También se menciona que su público femenino iría a verlo, no tanto por su talento como artista, sino como quien va a un desfile de moda o a admirar con envidia los modelos que lleva la estrella. Homofobia y machismo en una sola frase.

De hecho, de Bries mantiene una trayectoria de éxito paralela a la teatral como modisto de moda, confeccionando vestidos no solo para sus espectáculos, sino también para selectas clientas madrileñas. Se repiten las menciones de un De Bries que se desvive cosiendo cuando se lo permite su carrera como transformista. A principios de la década abre un taller en la calle de la Ballesta. Allí viste a otras artistas que mencionan siempre de manera destacada la colaboración con el «acreditado modisto» Marsal. También es interesante el hecho de que, aunque todo el mundo supiera que se

trataba de la misma persona, utilice en muchas ocasiones su apellido real para acreditar sus confecciones como modisto.

La imagen pública de Edmond de Bries es omnipresente en la España de entonces. Muy cuidada, transmite siempre la idea de lujo y sofisticación y es quizá uno de los pilares sobre los que se sostiene su enorme éxito. Al igual que su amigo Retana, parece haber comprendido a la perfección el papel de la prensa en la promoción de los espectáculos. Llena páginas enteras, con fotografías de gran tamaño, en *La Ilustración Española*, *La Esfera* o en el semanario más popular del país, el *Blanco y Negro*. También en revistas de reciente aparición como *Flirt*, pero, sobre todo, en las de mayor tirada, que mejor trasmiten las ideas y las tendencias de la década: *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*.

Al mismo tiempo, resulta fascinante estudiar el otro gran medio de difusión de la imagen del artista: las cartas postales. Estas fotografías sobre cartón rígido se habían hecho muy populares hacia finales del siglo anterior como forma de comunicación. Evidentemente, primero recogen la imagen de monarcas, políticos, grandes monumentos o vistas pintorescas. Se podían enviar por correo postal —en el reverso contaban con un espacio destinado a la dirección, otro al sello y otro más para el texto personalizado—, pero, sobre todo, se guardan y coleccionan. Aquí es cuando se cuelan en la fotografía los hitos de la ingeniería, los lugares y las criaturas exóticas y, finalmente, los personajes de la cultura popular. La carta postal es el primer gran medio de difusión mecánica de la imagen de las estrellas y de los personajes populares de su tiempo. Suponía una forma de darlos a conocer en lugares apartados y de admirarlos de una manera privada y personal. Antes de la fotografía en las revistas, estuvo la carta postal. Es el principio del culto a la imagen del ídolo y coincide, no es de extrañar, con la publicación de escenas de contenido sexual. En los casos que plasman la diversidad sexual, como es el del transformismo, ambos aspectos se combinan en una sola imagen que se difunde por la geografía española.



Tarjetas postales con Edmond de Bries. Colección Pedro Villora

Edmond de Bries aparece en gran cantidad de estas cartas postales: vestido con sus famosos trajes, en un entorno recreado en el estudio del fotógrafo, adoptando poses de artistas conocidas o actitudes psicológicas o dramáticas. Se compran, se escriben y se envían, se guardan y coleccionan, se regalan. De Bries lleva a cabo la misma estrategia publicitaria que las estrellas de la canción a las que imita en el escenario, que los cantantes de ópera o que los toreros y que, como veremos más tarde, otros transformistas que triunfan o vienen a Madrid en busca del éxito.

El transformismo es un género teatral que está plenamente de moda en toda Europa en los años 20. Es, por una parte, un espectáculo de grandes medios, cuidado y espectacular, con cambios de vestuario y momentos próximos a la revista o a las variedades. Incluye el valor añadido de la imitación, el placer que el espectador encuentra en reconocer a sus artistas favoritas, con su repertorio habitual y sus gestos y modos característicos. Los asistentes

reconocen el talento y la valía del imitador a la hora de captar y repetir esos modismos particulares.

Pero es evidente que la cuestión del género es un aliciente fundamental. No se trata de mujeres que saben cantar y bailar emulando a otras más famosas que ellas, sino de





Postales del "Álbum de transformistas", con imágenes de diversos transformistas de la época. 1920-1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

hombres que cambian su aspecto físico y sus manierismos para parecer mujeres y, a continuación, encarnar a una específica y conocida por todos. Sabemos de algunos ejemplos a la inversa, es decir, de mujeres que se hacían pasar por personajes masculinos en espectáculos teatrales, pero se trata siempre de excepciones, de casos singulares y únicos. No hay una escena de transformismo teatral en el caso femenino. Sin embargo, el transformismo masculino vive su verdadera edad de oro y hemos de relacionarlo con la visibilidad social que en ese momento tienen las sexualidades no ortodoxas, con el debate intelectual y científico sobre la homosexualidad y las teorías del tercer sexo.

Sus admiradores, por supuesto, nunca lo hacen desde ese punto de vista. Del transformista se alaba su talento para el canto y el baile, su habilidad para imitar con detalle, la rapidez con la que es capaz de cambiar de vestuario entre un número y otro. Incluso se considera como positivo el momento en el que alguien, normalmente cercano, quizá un familiar, se confunde al encontrárselo vestido de mujer. Alabar el *passing* sin decirlo casi un siglo antes de que aparezca el término.

Por su parte, la crítica negativa destaca que «es de tan dudoso gusto, como censurable nos parece, ver esas máscaras que se lanzan al Carnaval, luciendo toda clase de vestimentas de mujer, en un loco desenfreno»; que a una «parte del público culto y viril le parecen impropias de sus méritos, fuera de lugar y hasta ofensivas».

El otro aspecto que cimentó el enorme éxito de Edmond de Bries fue su repertorio. Como en el caso de otros transformistas, sus espectáculos consistían en la imitación de famosas artistas y, por lo tanto, utilizaba sus canciones más conocidas. Sin embargo, enseguida comenzó a incluir temas propios, novedosos para el público y, sobre todo, escritos en exclusiva para él. Esto es muy importante porque, al incorporar canciones nuevas, deja de ser un remedo de otras para convertirse en un personaje del todo original. Edmond de Bries se convierte en una estrella por derecho propio.

En la biografía que le dedica Retana, el autor se detiene especialmente sobre este tema, ya sea para recopilar las letras y que, de paso, los lectores puedan cantarlas, ya sea para promocionarse como compositor, pues muchas habían sido compuestas por él. Sería fascinante saber con certeza cuánto contribuyó el escritor en la creación de Edmond de Bries. Pero el hecho es que tener un repertorio propio marca un punto de inflexión en su carrera y deja de ser un imitador de estrellas para ser una estrella por sí mismo. Mientras tanto, a las puertas de los teatros se atascan los coches llenos de aristócratas que van a ver sus funciones.

Un aspecto fundamental para la prensa que recoge estos eventos es justificar la moralidad y el buen gusto de los espectáculos y de la masculinidad de los intérpretes. Siempre se destaca la elegancia, la sofisticación y la ausencia de chabacanería y se cita cualquier historia o anécdota que ponga en valor la hombría del ejecutante. Esposas e hijos son lo primero en nombrarse y, en su ausencia, o para aumentar el efecto viril, se destaca el alto número de admiradoras. Jamás se nombra a sus seguidores masculinos, como si a los teatros solo acudieran mujeres. En el caso de Edmond de Bries, se dice además que sus admiradoras le hacen regalos de gran valor, joyas y pieles, que tiene como amantes secretas a duquesas y ricas herederas. En definitiva, el mismo esquema que se aplicaba a las bailarinas exóticas con el necesario cambio de género de los personajes implicados.

En 1921, en el mismo año de su consagración, a Edmond de Bries casi le prohíben un espectáculo en el Teatro Fuen-carral. En una carta al director de *El Imparcial*, el propio artista achaca su situación a un alboroto, «análogo al que sufren frecuentemente otros artistas de variedades», causado por una «docena de individuos, pagados por alguien que tiene conmigo rencillas particulares». Reivindica que su «repertorio es culto, moral y propio para familias». Tras encomendarse a la «caballerosidad y la cultura de las gentes honradas», se pone a disposición de la prensa para que, en una función solo para ella, juzgue su moralidad y su

buen hacer. Ahora sabemos que este fue el inicio del mejor momento de su carrera, pero eso no quiere decir que no le persiguieran siempre, como al resto de sus colegas, las críticas por su inmoralidad y falta de masculinidad.

Hay un detalle fascinante en la biografía que le dedica Retana y que parece no haber causado el impacto que debiera por lo revelador de su contenido. Su biógrafo nombra a Rafael del Real, «compañero suyo, infatigable de luchas y trabajos. El amigo leal con el cual compartió los años tristes del lanzamiento, cuando todos parecían confabularse para anular al joven transformista». Y lo describe: es «el jovial camarada que le animaba a seguir luchando» con quien ahora comparte «esa paz espiritual y económica... ufanándose de que la han merecido». Muestra una relación distinta a cualquier otra de las que aparecen en el libro. No entendemos que un detalle así pasara desapercibido en la vida de alguien al que jamás se le atribuyeron romances, que nunca confesó aventuras amorosas de ningún tipo y cuyos comentarios sobre las mujeres fueron siempre de aséptica admiración. Desde luego nunca fue utilizado en su contra por la prensa y, obviamente, lo que supiera Retana también sería conocido por la gente que frecuentara su medio.

En 1924 Edmond De Bries parte hacia América para una gira que durará cuatro años. Primero, Argentina; luego, Chile, Venezuela e incluso Nueva York. Por la prensa sabemos que triunfó en todas sus presentaciones, aunque el circuito resultara en ocasiones accidentado, con algún escándalo y retrasos difíciles de entender. Se publica que viaja con más de cien vestidos, con secretarios y mozos que lo ayudan, acompañado por su madre, su hermana, su *troupe*. En ese momento comienzan los rumores, comentarios sobre su situación económica. Entre lo que cuestan las producciones y las cargas familiares, de Bries está arruinado.

Cuando regresa a Madrid, retoma su carrera teatral, pero el gusto de los espectadores ha cambiado. Han llegado nuevos ritmos internacionales y las cantantes a las que él

EDMOND D'BRIES EN MARAVILLAS



Varias fotografías del famoso imitador de cancionistas Edmond D'Bries, que hizo su debut el lunes último en el Teatro de Maravillas con el espectáculo *El gran éxito*.
© Biblioteca Nacional de España

Artículo sobre Edmond de Bries en la revista *Mundo Gráfico*. 19 de septiembre de 1923

imitaba ya no están de moda. Además, ha surgido toda una nueva generación de transformistas que le hacen la competencia y que se han sabido adaptar mucho mejor que él a las nuevas modas. Hacia el final de la década, la propuesta teatral de Edmond de Bries está ya de capa caída. La modernidad va por otro camino.

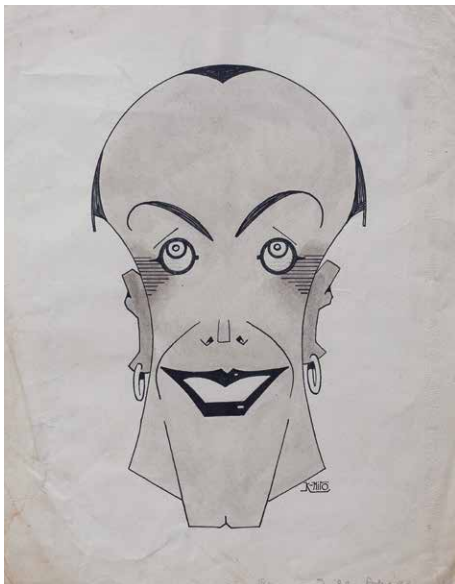
En una colección privada madrileña se conserva lo que parece ser el original de una caricatura hecha por Ricardo García López, cronista taurino, escritor, dibujante y periodista, más conocido como K-Hito. El dibujo aparecerá

en varias ocasiones en la revista *Blanco y Negro*. Que el «emperador de la historieta» dibujara un retrato del transformista para la gran revista de la derecha católica dice mucho de su popularidad, así como de su afabilidad y facilidad, elementos que destacan todos los testimonios de la época. Pero «además» aquí queremos destacar lo representativa que resulta esa caricatura, que recoge la estética propia de los años 20: se muestra el pelo engominado hacia atrás, las cejas perfectamente depiladas y delineadas, labios pintados, colorete en las mejillas, dos aretes en las orejas... Un *look* que nos recuerda al maestro de ceremonias que representa Joel Grey en la película *Cabaret*. Esto es, la imagen de Edmond de Bries en los años 20 es exactamente la misma que nuestra concepción ideal del personaje clásico del mundo del espectáculo en el Berlín más moderno de la República de Weimar.

Como los superhéroes, los transformistas tienen una doble personalidad y, en la mayoría de los casos, orígenes secretos. En toda la documentación que conservamos se repiten siempre los mismos esquemas a la hora de describir la vida de los artistas, sus orígenes, sus motivaciones y sus aspiraciones profesionales. En un reportaje publicado en *Nuevo Mundo*, que llevaba por título «Cómo se hace un imitador de estrellas», el sempiterno Carlos Fortuny entrevista al famoso Derkas. El texto es un ejemplo perfecto de lo anterior.

Primero habla de sus orígenes, muy normales:

«Mi verdadero nombre —empieza Derkas— es Manuel Izquierdo, y soy hijo de padre malagueño y madre filipina. Yo nací en Manila, en la calle de Cabildo, para más detalles, por la época en que mi padre era promotor fiscal en la Audiencia de Cebú... Eramos cuatro hermanos. Una hembra, dos varones y yo. Mis hermanos estudiaron la abogacía, pero no la ejercieron, pues prefirieron consagrarse a la pintura. ... Yo vine a España de cinco años y pasé mi infancia en Barcelona, donde mi padre ejerció el cargo de Magistrado».



Caricatura de Edmond de Bries por K-Hito. Años 20. Colección Pedro Villora

Enseguida muestra su interés por el teatro:

«Los [estudios] de primera enseñanza, en Palma de Mallorca, y el Bachillerato, en Barcelona. Cuando fui mayorcito aprendí en el Conservatorio del Liceo canto y piano con el maestro Tintorer, y a los catorce años, arrastrado por una vocación irresistible, me dediqué al teatro, debutando como barítono en una Compañía de zarzuela —hasta que, como siempre de una forma azarosa, casual, nunca buscada, se produce el habitual episodio revelador—: Cierta noche, minutos antes de empezar la función, se indispuso la primera tiple encargada del papel principal de *Bohemios*, y yo, que entonces era un chiquito imberbe, como una travesura, me brindé a sustituirla, para salvar a la empresa del conflicto... El público no se percató de mi sexo, sino que, al contrario, decía: “Qué bien canta esta nueva

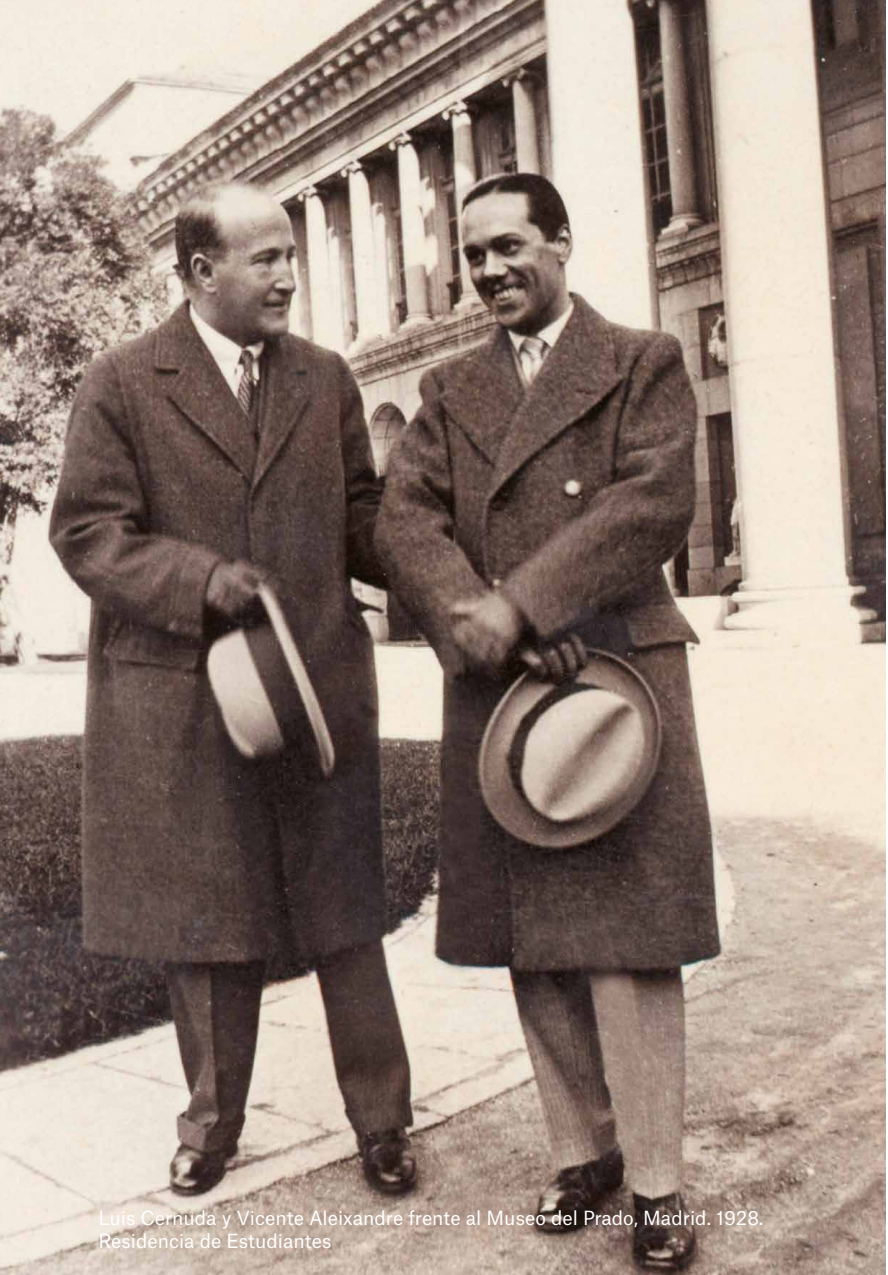
Especialmente, con las mujeres, que, a sus ojos, son más ideales que los seres humanos reales. Finalmente, acaba la entrevista con las habituales menciones a sus elevados ingresos económicos: «Solamente el año pasado hice veinticinco mil duros»; a lo espléndido de su vestuario: «Tengo más de diez y nueve mantones de Manila diferentes»; y se expone una mirada al futuro que el artista ve de una manera práctica:

«Aunque todavía soy joven, ya pienso en retirarme para vivir tranquilamente de mis recuerdos. Poseo unas casas en Málaga que me producen una renta modesta, pero estimable, y quizás dentro de cuatro o cinco temporadas abandone la imitación de “estrellas” y monte una gran sastrería teatral, expendedora de vestuarios para revistas y espectáculos de visibilidad. Yo dirigiré la confección de la ropa, que sería ejecutada con arreglo a figurines de Pepito Zamora, Sousa o Álvaro Retana. Pero, por ahora, no hay que pensar en otra cosa que seguir por esos escenarios, falsificando a las artistas populares».

Este reportaje pone en evidencia la normalización y la popularidad del transformismo en la España de hace cien años. Cambiando los detalles, podríamos reconocer cualquier entrevista a una *drag queen* en la prensa actual, entrevista en la que se tratan los mismos puntos: la primera vez, la importancia del vestuario y el futuro de su carrera artística.

Como hemos dicho antes, un detalle revelador de la popularidad del transformismo en la época es la gran cantidad de cartas postales que nos han llegado. El desembolso que suponía hacer estar fotos nos indica que no eran un pasatiempo, sino que tenían una función comercial y promocional. Lo sofisticado de la puesta en escena —vestuario, maquillaje, decorados, iluminación— deja claro que no se llevaban a cabo en un lugar escondido o falto de medios, sino en un estudio de fotografía profesional. Por los sellos, sabemos que muchos acudieron al mismo, a Mendoza, en la plaza del Progreso de Madrid.

De esta manera ha llegado hasta nosotros la memoria, el aspecto físico, las especialidades artísticas y los nombres de muchos de estos artistas: Edmond de Bries y Derkas, pero también Vianor, Mirco, Luisito Carbonell, Antonio Alonso, la Freddy, Perla Murciana...



Luis Cernuda y Vicente Aleixandre frente al Museo del Prado, Madrid. 1928.
Residencia de Estudiantes

Los poetas de la Residencia de Estudiantes

Joaquín García Martín

La Residencia de Estudiantes fue [es] una estructura educativa fundada por la Junta de Ampliación de Estudios en 1910 como parte de la puesta en marcha de los ideales regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza. Se planteó como un complemento para facilitar la formación superior de la juventud española y estaba dirigida, eminentemente, a los hijos de cierta burguesía ilustrada. Como tal, hizo posible que los cachorros de esas élites, muchos de ellos de provincias, tuvieran la posibilidad de cursar sus estudios superiores en Madrid, en un entorno de proximidad que favoreciera el intercambio y, de alguna, forma, la creación de grupos progresistas.

Por su naturaleza de dormitorio y de espacio de vida en común, terminó configurando un lugar de encuentro entre adolescentes del mismo sexo en su momento vital de máxima expansión hormonal, lejos de los condicionantes familiares y sociales de sus poblaciones de origen. De este modo, entre conferencias de Einstein, Severo Ochoa o Juan Ramón Jiménez, los pensionados tenían la oportunidad de dar salida a sus urgencias afectivas y sexuales sin el control familiar ni la vigilancia del qué dirán provinciano.

En los años 20 coincidieron en la Residencia, o en su entorno, un grupo de poetas homosexuales que pasaron a formar parte de la llamada generación del 27. Constituyen la parte más conocida y estudiada sobre la divergencia sexual de estos artistas. Para todos ellos la institución fue un lugar seguro, un espacio en el que actuar con libertad —siempre relativa, teniendo en cuenta los condicionantes de aceptación de la sexualidad y la relación de este hecho

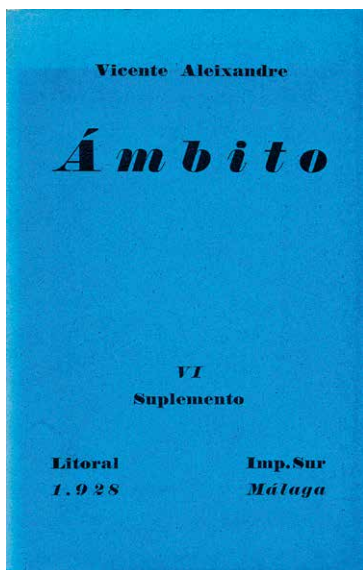
con su entorno personal— gracias a las mismas causas: el alejamiento del lugar de origen, lo que les permitía reinventarse de una forma más acorde o sincera con su deseo, el encuentro con otros jóvenes en la misma situación y el entorno protector que proveía, dada la posición económica y social de la Residencia. Casi ninguno de ellos fue pensionado a tiempo completo —como Lorca—; algunos solo la visitaban —Cernuda—, por lo que hay que verla como un punto de encuentro, un espacio para el *cruising*.

El primero de ellos, el mayor, era Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898-Madrid, 1984), que había llegado a Madrid en la década anterior para estudiar Derecho. Trabajaba como profesor, pero su interés por la poesía y la escritura lo llevará a relacionarse con el entorno de la Residencia: conoce a Lorca y, a través de este, al pintor Gregorio Prieto —también un externo que frecuenta la institución—, con el que establecerá una relación de amistad íntima que durará toda su vida.



Vicente Aleixandre hacia 1927

Aleixandre es una persona social pero tímida y reservada. Se relaciona mejor en los grupos pequeños y en la intimidad. Esa tendencia a la soledad se verá acrecentada por una salud problemática: en estos años mantiene sus primeras relaciones sexuales con mujeres y durante una de ellas, con la bailarina Carmen de Granada, contrae una enfermedad de transmisión sexual, gonorrea, que le dejará secuelas para toda la vida. Poco después enferma de tuberculosis, que agrava su estado general y lo lleva a vivir alejado del centro de Madrid, en Aravaca. A raíz de aquello comienza una forma de vida retirada y tranquila. Durante todo este proceso escribe sus poemas iniciales, que se editarán en 1928 con su primer libro, *Ámbito*.



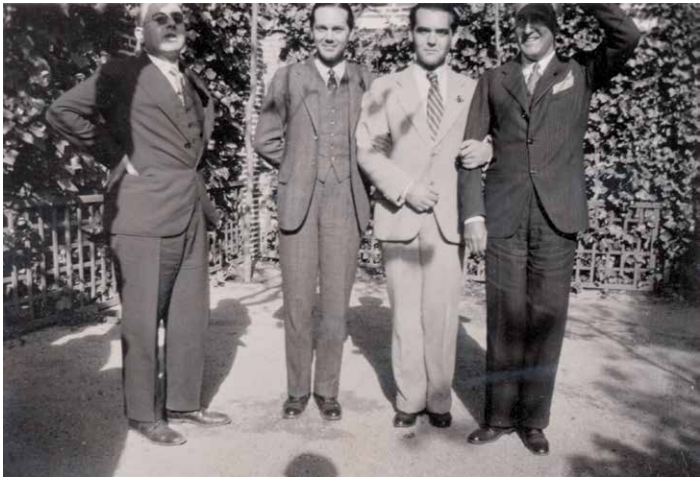
Portada de *Ámbito*, de Vicente Aleixandre, VI suplemento. Litoral. 1928. Residencia de Estudiantes

La experiencia de la enfermedad le deja importantes secuelas físicas y una salud precaria para el resto de su vida. Ello lo obliga a llevar una vida excepcionalmente serena

para alguien de su edad, muy limitada socialmente. Así se inicia una nueva etapa en la que convierte el domicilio familiar de la calle Velintonia en un punto de encuentro para los poetas y artistas jóvenes del momento. Sin embargo, su estado físico seguirá deteriorándose a consecuencia de la enfermedad.

He amado a varias mujeres en mi vida, una vez con ceguera. Hasta hace pocos años, muy pocos, entre dos amores de esa clase, no apareció en mí el germen de contemplaciones desinteresadas y ardientes, como las que tú sientes. ¿Es un bien o es un mal? [...] Como tú, yo me prendo en bocas, ojos, sonrisas, esculturas. Como tú, amo. [...] Como tantos y tantos... Como los que cada vez serán más, porque es indudable que la futura época de salud y deporte que tanto se aproxima a una resurrección griega traerá consigo el amor a la forma humana con independencia del sexo.

Carta de Vicente Aleixandre a Gregorio Prieto, 1927



Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre en los jardines del restaurante Buenavista durante el homenaje ofrecido a Matilde Pomés. Madrid, 11 de abril de 1931. Residencia de Estudiantes

Pero, aun con todo esto, mantendrá dos importantes historias afectivas: con el abogado sindicalista Andrés Acero Acero y con el decorador José Manuel García Briz. Ambas serán importantísimas para el poeta: apasionadas, intensas y muy sentidas. La primera le marcó profundamente, sobre todo, desde el punto de vista físico. La segunda se prolongaría de manera más o menos intermitente durante años. Incluso llega a escribir algunos poemas para que los firme Briz, que no proseguirá su carrera como poeta.



Andrés Acero. S. f.

La orientación sexual de Alexandre siempre fue objeto de debate. Por una parte, por la discreción del poeta sobre su vida privada; por otra, por la aparente necesidad externa de calificarlo en términos absolutos dentro de una categoría o de otra. Lo cierto es que siempre fue una persona celosa de su intimidad, muy discreta, aunque compartió sus intereses y anhelos con su círculo cercano. A estos nunca les ocultó sus experiencias amorosas, ya fueran con hombres o con mujeres.

Tienes razón: ahogar sentimientos, impulsos, modos de ver; hablar a veces bajo un antifaz es doloroso e inocuo, es antihumano. La sociedad burguesa es cruel en su incomprensión y cuando hay que vivir en

ella nunca se vive una vida de verdad, siempre hay que vivir de mentira en muchas cosas, amputado en cierto modo, constreñido a una vida íntima, en la soledad alta de uno mismo, que sea la verdadera libertad, la expresión total y exacta de uno. Se encierra uno en la soledad y dolorosamente se confiesa solo, con cuánta amargura, disonando a veces en el concierto de las voces medias.

Carta de Vicente Aleixandre a Gregorio Prieto, 1929

En vida se negarán y ocultarán sus relaciones homosexuales, hasta que después de su muerte se publican las cartas, propias y de sus amantes. A consecuencia de ello, se han ocultado sus amores con mujeres. Pareciera que la bisexualidad resulta más difícil de aceptar para los biógrafos y el público en general.

Luis Cernuda (Sevilla, 1902-Ciudad de México, 1963) llega a Madrid en 1926, cuando puede, porque ya ha cumplido con las obligaciones familiares que se esperan del hijo de un militar en la Sevilla de entonces. Es el principio de una huida sin fin que durará toda su vida. Ha abandonado los estudios, ha hecho el servicio militar, ha comenzado a escribir poesía y ha descubierto su homosexualidad. Ha cubierto todas las etapas que preceden a la construcción de la personalidad. Lo que está claro es que la suya no se puede desarrollar como él quiere en el ambiente opresivo provincial. Los viajes constantes a Madrid son, de este modo, una oportunidad para conocer a otros como él —homosexuales y poetas— y llevar la vida que quiere —en lo afectivo y en lo profesional—. En la capital encontrará no solo un entorno intelectual afín, sino también un territorio sentimental que explorará sin las limitaciones de una capital de provincia.



Luis Cernuda en los años 20

En el caso de Cernuda, nunca se dudó, se cuestionó o se negó su homosexualidad, pues la vive con absoluta naturalidad. Es algo que le define y condiciona. Su personalidad es el resultado de este hecho, pero nunca lo siente con culpa o con rechazo. Aun así, es consciente de que lo coloca en un lugar distinto de la sociedad, de la que siempre será un elemento extraño. El fenómeno del extrañamiento, rito de paso en la homosexualidad, se convertirá, en su caso, en el pilar de su persona y en el eje de su poesía. Es la separación del resto y la aparición del otro.

Su forma de ser está absolutamente marcada por el deseo. No lo esconde ni lo oculta, pero lo sitúa en una posición de debilidad frente a los otros: el ataque y el insulto le harán ser orgulloso y arisco en el trato, desconfiado y susceptible. Todo ello no es más que un mecanismo de defensa. Al mismo tiempo, la búsqueda del otro, la imposibilidad amorosa y el anhelo por conseguirlo marcan su producción literaria y su vida.

Siempre exhibe una apariencia exquisitamente cuidada hasta el más mínimo detalle. Trajes impecables, nudo de la corbata perfecto, el pelo engominado y el típico bigote fino

de la época. Incluso en las fotos en bañador aparece con un modelo de una pieza, cuando la moda masculina ya prefería los pantalones cortos. Casi parece como si construyera una imagen pública a propósito. Cernuda transforma la imagen del homosexual, forjada entre la armadura para defenderse del exterior —la impecabilidad en el vestir— y la reivindicación de la diferencia —el dandismo—.

En 1927 publica su primer libro, *Perfil del aire*, que no será tan bien recibido como él esperaba, lo que le dejará un profundo resquemor. Su apuesta por una poesía alejada de la vanguardia más nueva y enraizada en la tradición no es bien entendida y Cernuda se lo toma como un ataque personal. Se sentirá aislado, también literariamente, de un entorno que apuesta por una modernidad que él vive de otro modo. Todo ello ahonda en su separación de la sociedad y afianza la sensación de soledad. Incluso en la relación personal con Lorca, Prados o Aleixandre, con quienes comparte la literatura y la sexualidad fuera de las normas, habrá siempre una cesura imposible de salvar.



Portada de *Perfil del aire*. 1927

Pero escapa el deseo
 Por la noche entreabierta,
 Y en límpido reposo
 El cuerpo se contempla.
 Acreciente la noche
 Sus sombras y su calma,
 Que a su rosal la rosa
 Volverá la mañana.
 Y una vaga promesa
 Acunando va el cuerpo.
 En vano dichas busca
 Por el aire el deseo.

Perfil del aire (1927)

Además, está el problema de los triángulos amorosos: a Cernuda le gusta Prados y Prados está enamorado de Federico. Federico no pasa del interés momentáneo y puntual por Prados y tiene miedo de la sexualidad valiente de Cernuda... La Residencia como espacio de representación de una comedia de celos y enredos.

La muerte de su madre en 1929 libera a Cernuda de las responsabilidades familiares, tanto de las puramente económicas como de aquellas derivadas de vivir ocultando su orientación sexual. A partir de aquí comienza a escribir y, sobre todo, a publicar sobre sus deseos y la búsqueda del amor en términos homosexuales. Sus dos siguientes poemarios, *Égloga, elegía, oda* (1928) y *Un río, un amor* (1929), editados dentro de los límites estrictos de la década, muestran ya, en la plenitud de sus fuerzas, a un poeta que vive su verdad de manera absoluta.

DESDICHA

Pero él con sus labios,
 Con sus labios no sabe sino decir palabras;
 Palabras hacia el techo,
 Palabras hacia el suelo,

Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.

Un río, un amor (1929)

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 1898-camino de Viznar a Alfacar, Granada, 1936) llega a Madrid en 1919 para continuar con sus estudios y se instala en la Residencia de Estudiantes, la condición que impone su familia para el traslado a la capital. Serán años intensos y fundamentales para su vida y su obra, y también significarán el inicio de su liberación sexual y afectiva. Aunque las primeras experiencias sexuales habían ocurrido ya en Granada, la separación de la familia y del entorno social en el que había crecido le permite dar rienda suelta a su deseo con una menor preocupación por el escándalo.

Procede de una población pequeña en la que su familia es muy conocida. Las malas lenguas pueden llegar fácilmente hasta sus padres y hermanos. Aun así, Lorca será siempre muy cuidadoso a la hora de contar esa parte de su vida. El gran encantador tendrá en cuenta a quién tiene delante, con quién está hablando.

Lorca conoce a la perfección el ambiente del que procede y cuál es el espacio reservado para el homosexual en esa sociedad, como queda claro por el poema «La canción del mariquita» incluido en su libro *Canciones*, que reúne obras escritas entre Granada y Madrid, entre 1921 y 1924.

El mariquita se peina
en su peinador de seda.
Los vecinos se sonríen
en sus ventanas postreras.
El mariquita organiza
los bucles de su cabeza.
Por los patios gritan loros,
surtidores y planetas.
El mariquita se adorna



Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes. 1919. Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca

con un jazmín sinvergüenza.

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas.

El escándalo temblaba
rayado como una cebra.

¡Los mariquitas del Sur,
cantan en las azoteas!

En Madrid entra en contacto con los grandes exponentes de la cultura española de su tiempo, tanto los consagrados como el grupo de jóvenes que despunta en ese momento. Con una personalidad cautivadora y arrolladora, Federico es el alma de las fiestas, que comienzan en la Granja del Henar, el café de la calle Alcalá que frecuentan, y acaban a menudo en la Residencia de Estudiantes, entrada la noche, con el poeta tocando el piano. Es un seductor, siempre queriendo fascinar, buscando el próximo objeto de deseo.

- Canción del marigueta -

El marigueta se peina
con su peipador de oca.

Los vecinos se miran
en sus ventanillas postizas.

El marigueta organiza
los bucles de su dabora.

Por los rateros gritan loros,
murtidofes y planetas.

El marigueta se adorna
con un for-min sin v. juera.

Se tarde se pone estraña,
de peines y curredaderas.

El escandalo temblaba,
rayado como una cebra.

Los marigueta del Sur
cantan en las aristas.

1924.

Autógrafo de "La canción del marigueta". Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca

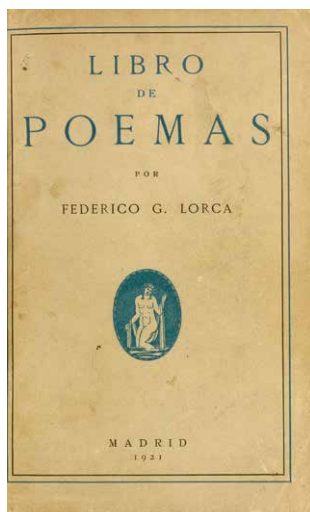
En 1921 publica *Libro de poemas* y estrena su primera obra teatral en el Eslava, *El maleficio de la mariposa*, producida por Gregorio Martínez Sierra, que es un fracaso absoluto. Aun así, Lorca es la gran estrella artística del momento. Cuando por fin acaba los estudios de Derecho y puede dedicarse en exclusividad a la escritura, llegan sus primeros triunfos. El *Romancero gitano* cosecha un clamoroso éxito tanto entre la crítica como entre el público general. A Federico lo paran por la calle para recitarle sus versos, se suceden las tiradas del libro y la influencia del tono y

los temas del poemario alcanzan todos los ámbitos de la cultura: desde la copla hasta el cine, se escribe y se habla como en sus poemas.

El *Romancero* es un buen ejemplo de la discreción selectiva de Federico, en cuyos poemas los muslos de bronce de los gitanos se entremezclan con los torsos blancos de los ángeles...

SAN GABRIEL

Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste y ojos grandes,
nervio de plata caliente,
ronda la desierta calle.
Sus zapatos de charol
rompen las dalias del aire,
con los dos ritmos que cantan



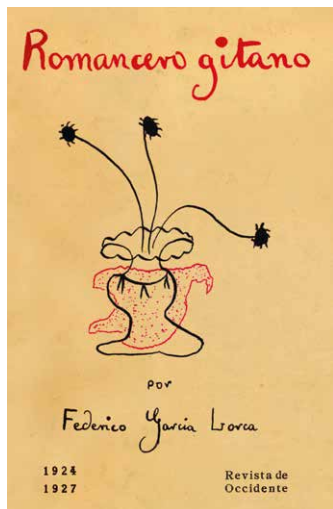
Portada del *Libro de poemas*, de Federico García Lorca. Madrid, 1921. Imp. Maroto. Residencia de Estudiantes

breves lutos celestiales.
En la ribera del mar
no hay palma que se le iguale,
ni emperador coronado,
ni lucero caminante.
Cuando la cabeza inclina
sobre su pecho de jaspe,
la noche busca llanuras
porque quiere arrodillarse.

Federico García Lorca, *Romancero gitano*

En el ambiente revuelto de la Residencia y a consecuencia de la incandescencia afectiva de la edad, surge un triángulo amoroso entre Luis Buñuel, Salvador Dalí y el propio Federico. Un trío nunca materializado, pero con todas las tensiones propias de una verdadera historia de amor a tres bandas. Con Buñuel siempre se mantienen las distancias y nunca llegará a expresar el tema como tal, impensable para un burguesito aragonés de la época, pero con Dalí y su sexualidad difusa, la historia será mucho más complicada.

Conocemos todos los pormenores de la relación Lorca-Dalí y somos capaces de individualizar las fases del enamoramiento —fascinación, convivencia, distanciamiento y rechazo— y los escenarios en los que ocurre, de Madrid a Cadaqués pasando por Granada. Para Federico será un desastre absoluto, una relación nunca consumada, imposible, clásica en el desarrollo afectivo del homosexual. Para Dalí, con su represión sexual, un episodio del que hacer diferentes relatos según el paso del tiempo y la conveniencia de una narración u otra. Los hechos son que el poeta y el pintor se conocen, se fascinan el uno por el otro, intercambian expresiones de afecto. Lorca intenta un avance físico que es rechazado y a partir de aquí se van alejando social y afectivamente el uno del otro hasta la ruptura total. Que una historia de amor no alcance el plano físico no la hace menos válida o menos real.



Portada del *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca. Revista de Occidente. 1924-1927. Residencia de Estudiantes



Federico García Lorca en su casa de Granada bajo el óleo *Naturaleza muerta* de Salvador Dalí. 1925. Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca

Pero, sin duda, la relación sentimental más importante de Lorca durante estos años fue la que mantuvo con Emilio Aladrén. Lo conoció una noche de verbena madrileña, cuando aparece de la mano de Maruja Mallo, una mujer sexualmente emancipada y de mundo, que acepta su derrota cuando el poeta desaparece con su acompañante:

«Emilio era un lindo chico, muy guapo, muy guapo, como un efebo griego. Era un festejante mío (como dicen en Argentina) y Federico me lo quitó, entre otras cosas porque tenía un temperamento ruso y le decía tantas cosas que, claro, Emilio se enardeció y se fue con él».

Aladrén es un escultor muy limitado y bastante ambicioso. Lorca es un poeta de éxito que le puede abrir todas las puertas. Aladrén es guapo y se adapta a las circunstancias afectivas. Lorca es muy sexual y se enamora rápido. Desde 1925 a 1929, cuando desaparece de la noche a la mañana detrás de una bailarina con destino a Nueva York, son inseparables. Incluso firman la correspondencia juntos como Los dositos. Federico le presenta a sus amigos, le introduce en los círculos de la modernidad madrileña, le consigue encargos. La carrera de Aladrén nunca llegará a despegar. Por eso le costó muy poco empezar una nueva vida en otro país.

Lorca queda destrozado por el abandono de Emilio. No podemos saber si los dos hechos tienen relación, pero un año más tarde Federico sale de viaje hacia Nueva York. Allí escribirá su mejor libro y, muy lejos de la casa paterna, dará un paso más, más grande, más variado, más concurrido, en su sexualidad.

Finalmente, está Emilio Prados (Málaga, 1899-Ciudad de México, 1962), que fue el primero en incorporarse a la Residencia, muy pequeño, y que ya está en ella cuando llegan los otros, razón por la cual conoce perfectamente tanto la institución como la vida intelectual madrileña.

Sin embargo, pasará mucho tiempo fuera, ya que en 1921 empeora la enfermedad pulmonar que padecía desde la



A Rafael.
Remando de los
DOSITOS
Federico y Emilio

Felicitación de Lorca y Aladrén, Los dositos. Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca



Emilio Aladrén y Federico García Lorca. 1928. Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca

infancia y se traslada a Suiza para seguir el tratamiento en un clima más conveniente. Durante esta estancia inicia su práctica literaria y, en cuanto le es posible, visita París y Berlín y entra en contacto directo con las vanguardias artísticas del momento. A su vuelta a España se instala definitivamente en Málaga, donde trabajará en la Imprenta Sur y pone en marcha la revista *Litoral*, en la que publicará a los principales poetas de su generación.

De este modo, Prados será una pieza fundamental entre el grupo de poetas y la difusión de ideas, tanto las que él conoce en sus viajes como las que proceden de los demás, ideas que se transmiten a través de la editorial.

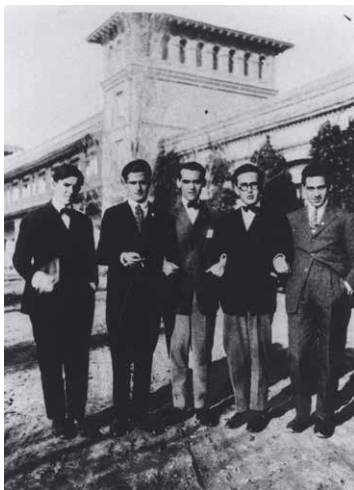
Sus visitas a Madrid son constantes y se mantiene siempre en contacto con los alumnos de la Residencia y con su entorno social. Fue especialmente importante para él su relación con Federico García Lorca, al que le confiesa su homosexualidad y por el que tuvo sentimientos amorosos que no se vieron correspondidos. Este rechazo lo vivirá con dolor.

Federico de mi alma, me has salvado, pero ¿por qué? ¿Por qué me has salvado tan tarde? Temblando he cogido tu carta y temblando sigo, hermano mío queridísimo ¡Te veo tan lejos! A través de la tela de araña brillas siempre con el sol; pero tú huyes, huyes siempre... No digas que no, ya no me quieres. Lo sé, tu amistad la has cambiado por un recuerdo romántico y ya solo soy figura de bruma, una sombra blanca de tu fantasía que al primer aire se deshará para siempre... ¡Si vieras! He sufrido terriblemente y me he matado un poco para ti. No me escribías, no me escribías [...]. Mira había pensado —seriamente— unirnos para siempre y sacudimos de los hombros sentimientos —trabas y romper las ligaduras de la responsabilidad. Había pensado volar contigo sobre el Mar ¿Tienes valor?

Carta de Emilio Prados a Federico García Lorca, 1926



Emilio Prados en la Residencia de Estudiantes. Archivo Fundación Federico García Lorca. Centro Federico García Lorca



De izquierda a derecha, José María Hinojosa, Juan Centeno, Federico García Lorca, Emilio Prados y Louis Eaton-Daniel en la Residencia de Estudiantes, Madrid. 1924. Residencia de Estudiantes



Louis Eaton-Daniel, Juan Centeno, Federico García Lorca, Emilio Prados y José Bello tomando el té en una habitación de la Residencia de Estudiantes. Madrid. 1924. Residencia de Estudiantes

Ese sentimiento de rechazo se puede ver reflejado en su poesía y ampliarse a su sexualidad. Emilio Prados vive su homosexualidad con culpa y vergüenza y en secreto. Lo habla con Lorca, con Aleixandre y con Cernuda, pero no con la totalidad de su entorno social. Es un personaje muy querido por el resto, que siempre muestra con él una actitud de protección. Sin embargo, ello no impide una cierta mirada de superioridad.

De hecho, ante el público, llega a tener una novia, Blanca Nagel, una relación sin futuro, pero que se alargará unos años. Su sexualidad le despierta un profundo conflicto interno, que incluso le afecta psicológicamente y trata de quitarse la vida.

A pesar de ello, la década de los 20 son años muy fecundos para su producción literaria con la publicación de hasta siete libros. Mientras tanto, continúa su labor como editor y agitador cultural. *Litoral* es el mecanismo de distribución fundamental de la generación del 27. Sin la revista y la editorial no hubiera existido este grupo de poetas. Aun así, Prados se mantiene apartado, como mirando siempre desde fuera un mundo al que no pertenece del todo. Es

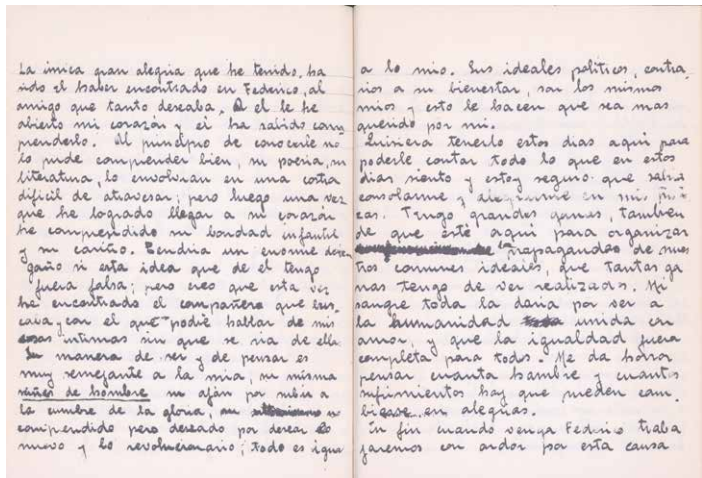
imposible no pensar que quizá fue su orientación sexual la razón fundamental de esa sensación de soledad y rechazo.

Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Alzaronse en el cielo
los nombres confundidos.
Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Nuestros cuerpos quedaron
frente a frente, vacíos.
Te llamé. Me llamaste.
Brotamos como ríos.
Entre nuestros dos cuerpos,
¡qué inolvidable abismo!

Cuerpo perseguido (1928)

a lo mío. Sus ideales políticos, contra-
rios a mi bienestar, son los mismos
míos y esto le hacen que sea más
querido por mí.
Quisiera tenerlo estos días aquí para
poderle contar todo lo que en estos
días siento y estoy seguro que sería
confortarme y alegrarme en mi tri-
sta. Tengo grandes penas, también
de que esté aquí para organizar
~~la propaganda~~ la propaganda de nues-
tros comunes ideales, que tantas ga-
nas tengo de ser realizados. Mi
sangre toda la daña por ser a
la humanidad ~~esta~~ unida en
amor, y que la igualdad fuera
completa para todos. Me da horror
pensar cuanto hay de hambre y cuanto
infortunio hay que median cam-
biando en alegrías.
En fin cuando con Federico traba-
jamos en andar por esta causa

la inica gran alegría que he tenido, ha-
yendo el haber encontrado en Federico, al
amigo que tanto deseaba. Él el le he
abierto mi corazón y él ha salido como
prendido. Al principio de conocerle no
lo pude comprender bien, ni poesía, ni
literatura, lo envolvían en una costia
difícil de atravesar; pero luego una vez
que he logrado llegar a mi corazón
he comprendido mi bondad infantil
y mi cariño. Tendría un enorme des-
gusto si esta idea que de él tengo
fuera falsa; pero creo que esta vez
he encontrado el compañero que bus-
caba, con el que podré hablar de mis
cosas íntimas sin que se ría de ellas
de manera de ver y de pensar es
muy semejante a la mía, ni misma
nada de hombre ni afán por mí a
la sombra de la gloria, me ~~entendí~~ no
comprendido pero deseado por deseado
mismo y lo revolucionario; todo es igual



Portada y páginas interiores del *Diario íntimo* de Emilio Prados; edición, introducción y notas de Manuel Salinas. Residencia de Estudiantes

La experiencia de los poetas vinculados a la Residencia de Estudiantes ejemplifica a la perfección lo que debió de ser la vida socioafectiva y homosexual en la segunda mitad de los años 20 en Madrid. En los cuatro autores encontramos diversas actitudes respecto a la sexualidad y a la forma de vivirla: desde la visibilidad absoluta, dolida con la sociedad, de Cernuda a la ocultación vergonzante de Prados, pasando por la liberalidad electiva de Lorca y la bisexualidad de Aleixandre. Y esas actitudes pueden extrapolarse a una sociedad, la madrileña, intelectual y burguesa, para conocer cómo vivieron sus ciudadanos la diversidad sexual.



Victorina Durán sentada, trabajando sobre un escritorio. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid

Victorina Durán, la metamorfosis de los años 20

Eva Moreno Lago

Pero un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión de algo que estaba muy lejos de su vida...

El maleficio de la mariposa
Federico García Lorca

Con estas palabras, que sonaron en el Teatro Eslava, se abrió la década de los felices años 20 en la capital hispánica. Varios insectos, considerados bichos raros por la sociedad, quisieron ir más allá de lo estipulado en las relaciones amorosas. Trasgredieron las normas con las que fueron educados, tal y como se menciona en el prólogo de esta obra, la primera que escribió nuestro afamado dramaturgo. Los actores de la compañía Martínez Sierra interpretaron el drama y dieron voz a diferentes especies de insectos. Se representó solo cuatro veces porque el público no toleró «el ambiente de la obrita» y consideró inaceptable «visibilizar» estos bichos, tal y como reseñó el crítico que firmaba como don Pablos¹.

En este intento por dignificar y escenificar amores poco convencionales, la multitud respondió con abucheos, silbidos y burlas. Según el testimonio del crítico Andrenio, «La protesta del público fue descomedida y cruel en algunos momentos»². Esta representación constituye una muestra de lo que estaba sucediendo en el Madrid de entreguerras. Diversos seres intentaron salirse de lo estipulado y se convirtieron en bichos raros que solo fueron aceptados en

1. Don Pablos (23/3/1920). «Teatro Eslava». *El Heraldo de Madrid*: 2.
2. Andrenio (23/3/1920). «Veladas teatrales». *La Época*: 2.

círculos reducidos porque la sociedad no estaba preparada para ver, respetar y aceptar la diversidad sexual.

Uno de estos «parásitos» sociales fue Victorina Durán (Madrid, 1899-1993), pintora, catedrática de indumentaria, figurinista, escenógrafa y lesbiana. Todas estas cualidades la hacían estar en el mundo de los bichos raros porque, como mujer, no debió cultivar ninguno de esos gustos y aficiones. Como Lorca, al que conoció en el ámbito teatral, jugó a ser libre, se desprendió de toda atadura y acató la bella locura del ensueño. También fue atacada, pero, como muchas, prefirió arriesgar y aprovechar su capacidad artística y su inteligencia para vivir un amor disidente y sortear los diferentes obstáculos que esto le acarrea.

El teatro fue su primera ilusión truncada. Quiso ser actriz, pero «eso no era católico ni estaba bien visto», le dijeron en su familia. Desde pequeña le atraía la ropa interior de su compañera de pupitre, pero solo era posible tener novios, con los que se aburría enormemente; como ella explica de su admirador Fernando, «no me hacía ni fu ni fa»³. Después de estudiar Piano y Declamación⁴, y no pudiéndose especializar en el ámbito de la interpretación, su segunda preferencia fue Bellas Artes. Su ingreso en la Academia de San Fernando le permitió descubrir nuevos universos sociales y creativos, en los que habitaban seres con inquietudes similares a las suyas que se relacionaban de una forma más abierta. Por eso, afirmó: «Para mí, en la Escuela de Bellas Artes no fue solamente el aprendizaje de la pintura lo que en ella adquirí; fue el estar en contacto con todo el arte en general»⁵. Esa continua exploración que ella menciona transformó su modo de observar el mundo. Las

3. Durán, 2018: 137.

4. Desde 1908 hasta 1912 estudió piano impulsada por su madre y obtuvo el título oficial de Enseñanza Elemental de Piano. Empezó a cursar Enseñanza Superior de Piano en 1912/1913 y, paralelamente, se matriculó en los estudios de Declamación, que finalizó en 1916, obteniendo un diploma de Primera Clase. Archivo histórico del RCSMM.

5. Durán, 2018: 193.

nuevas corrientes artísticas trajeron también un cambio de mentalidad y otras posibilidades no solo de mirar el arte, sino también la vida.

Muchas mujeres, entre las que se encuentra Victorina Durán, vieron ampliado el horizonte con respecto a su futuro. Tenían más opciones que las de vivir recluidas en el hogar con un amor heterosexual. Sin embargo, Durán seguía bastante dócil en sus años de estudio, de 1917 a 1921⁶. Descubrir otras alternativas y aceptar la incorporación de esos cambios en su vida fue un proceso lento. Por ese mismo motivo, cuando finalizó Bellas Artes, se especializó, como el resto de sus compañeras, en Artes Decorativas. Crear objetos ornamentales y prácticos para la decoración del hogar se ceñía al ámbito femenino. Además, siempre se han considerado artes menores, de segunda categoría.

En este aspecto, también se puede apreciar que la incorporación de la mujer a las Bellas Artes fue paulatina, ya que se intentó que no invadiera los espacios más prestigiosos. Durán ilustra este pensamiento que impedía el acceso de las mujeres a la pintura a través de una figura clave, el director y fundador del Museo de Artes Decorativas y, a la vez, profesor de la Academia de San Fernando: «Ya dije que Rafael Doménech no era feminista; decía que la mujer nunca podía ser pintora, a lo más que podía aspirar era al arte decorativo. Y, por supuesto, me convenció llevándome, junto con Matilde Calvo y Rosa Chacel, a trabajar al museo creado por él»⁷.

En estos primeros años de la década de los 20 empieza su producción artística. Se especializó en diferentes técnicas para trabajar el cuero. También aprendió el innovador arte

6. El examen de ingreso lo hizo el 10 de octubre de 1917 y se incorporó al primer curso seguidamente, según las actas de los exámenes que se conservan en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. *Actas de exámenes de ingresos y premios y diplomas desde 1914 a 1923*, libro 191.

7. Durán, 2018: 203.





Fotografías del álbum personal de Victorina Durán. Madrid. Años 20. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro (Almagro)



Victorina Durán en el Museo de Artes Decorativas. Hacia 1921. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

del batik⁸, que exportó Aurora G. Larraya desde Holanda. En julio de 1920 ganó uno de los dos premios remunerados que se otorgaban a la sección de Artes Decorativas de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Las dos piezas premiadas se presentaron bajo la técnica de telas ejecutadas en batik⁹. Al año siguiente, en abril de 1921, organizó su primera exposición. Se inauguró en el saloncillo del Ateneo, con veintinueve obras de batik presentadas en varios formatos: tapetes, tapetillos, almohadas, cortinas, etc. Varias críticas

8. Una técnica para decorar las telas a través de un procedimiento muy ingenioso que consiste en dibujar con cera líquida. Cuando está fría, deja impermeable el trozo pintado y, al tinter la tela, se mantiene el dibujo realizado con la cera.

9. Resolución publicada en el número 211 de la *Gaceta de Madrid*, 29 de julio de 1920, p. 360.

se hicieron eco de la buena acogida que tuvieron sus trabajos de arte decorativo. Los periódicos vieron en esta joven creadora a «una artista de gran mérito y porvenir»¹⁰.



Victorina posando delante de uno de sus batiks. Años 20

Sus familiares y maestros no solo la guiaron para que se especializara en artes decorativas, sino que además la convencieron para ser maestra de dibujo. Este intento por feminizar las habilidades artísticas de Durán manifiesta la preocupación de su entorno: sería muy difícil encontrar trabajo en ámbitos más masculinizados. Era mejor no adentrarse en terrenos infranqueables. En todas las culturas y periodos históricos los espacios femeninos están muy definidos y se relacionan con el papel que la mujer tiene en la comunidad. El resto de los espacios y ámbitos que no se definen como femeninos son ocupados por los hombres. Se trata de una atribución desigual del mundo y de las profesiones. Por esta presión social y esta distribución de los espacios y las tareas, Durán aceptó todas las recomendaciones sobre su futuro pese a afirmar: «Nunca

10. Recortes de prensa encontrados entre las pertenencias de Victorina Durán en el Museo Nacional del Teatro en Almagro. De ellos, nos faltan datos, como el número de página o la fecha. En Blanco, 1921.

me ha gustado enseñar. Me parecía pavoroso que aquello fuese a ser mi vida»¹¹.



Miembros del Museo de Artes Decorativas de Madrid. 1921. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

En el año 1920 comenzó la carrera de maestra para obtener una plaza en la Escuela Normal. Aprobó el primer curso y se examinó en Segovia¹². El 21 de septiembre de 1920, Victorina Durán suplió el puesto vacante que dejó el repentino fallecimiento de Aurora Larraya en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer de Madrid. La nombraron maestra interina de Artes Aplicadas a las Industrias. En el verano de ese mismo año se fue a Valencia para prepararse las oposiciones y, al mismo tiempo, estudiar el segundo curso de Normal. Este viaje fue decisivo en su vida.

Su estancia la pasó en la casa del maestro y pintor Gregorio Muñoz Dueñas, amigo de su familia. Una de sus hijas,

11. Durán, 2018: 209.

12. En ese momento estaba de auxiliar en la Normal de Madrid y eso impedía examinarse en esa ciudad.

Amparo, también era artista plástica y se convirtió en la compañera de aventuras de Durán. Una noche las invitaron a una fiesta organizada por Margarita de Lihory, baronesa de Alcalalí. Margarita pertenecía a una de las familias más importantes de Valencia. Era una mujer inteligente y de una gran sensibilidad artística. Tenía diez años más que nuestra protagonista¹³.

Siendo muy joven, en 1906 se casó con Ricardo Shelly y tuvo cuatro hijos que nacieron entre 1911 y 1917. Como muchas adolescentes, no sabía lo que el destino le tenía preparado durante el matrimonio. Nunca se imaginó lo infeliz que sería cumpliendo los roles de esposa y madre. Esa vida la ahogaba y la obligó a renunciar tanto a sus inquietudes artísticas como a diferentes eventos sociales. Con la muerte de su padre en 1920, decidió terminar con su sufrimiento y abandonó a su marido, del que conocía sus numerosas infidelidades, y a sus hijos. Años después declaró: «Yo no estaba dispuesta a servirle de coneja, que me hiciera un hijo cada año y por añadidura me contagiara alguna enfermedad»¹⁴. Esta mujer rompió con todos los esquemas y normas sociales y su decisión levantó un gran escándalo en una ciudad que se mostraba contraria a la ley del divorcio, como había quedado de manifiesto en varios debates celebrados en las primeras décadas del siglo XX.

Cuando se liberó del yugo del matrimonio y la maternidad, retomó sus relaciones sociales y se incorporó al escenario de la vida cultural de Valencia. Le gustaba frecuentar los ambientes vanguardistas y europeos y coincidir con celebridades del momento. Compartía gustos e inquietudes con Durán. Margarita era pintora y ganó varias medallas con algunos de sus cuadros. En *Así es* se narra este encuentro como su primera experiencia lésbica, que titula como «¡Incomprensible!». Se trata del único texto autobiográfico de la

13. Su fecha de nacimiento siempre fue un misterio porque solía jugar a quitarse años. La datación exacta, 22 de febrero de 1889, la ofrece Cándido Polo en la biografía que escribió de la baronesa (Polo, 2010: 81).

14. Polo, 2010: 98.

literatura española que narra relaciones sáficas en los años 20. Aunque el prólogo y la estructura de esta obra se publicaron a finales de la década de 1970, el fragmento que relata esta primera vez data de julio de 1934¹⁵. Son unas hojas manuscritas que ella redactó en un cuaderno, quizás fruto de un proceso identitario en el que necesitaba recordar para construir su propio yo sáfico.

Esta primera experiencia muestra a una mujer divertida, seducida por el físico femenino y por el atractivo de las mujeres que la rodeaban. También se percibe rechazo y desconfianza hacia los hombres presentes en la fiesta, que, bajo los efectos del alcohol, intentaban intimar con las chicas. Durán reconoce su fascinación por la baronesa y afirma que «toda mi atención era solo para ella». Las primeras descripciones detallan la sensación que le causó, asociando su encanto al pecado y a lo maléfico:

Quando llegamos al restaurante y nos reunimos con ella y otros amigos, me quedé sorprendida por su belleza, su elegancia y atractivo casi demoníaco, acentuado por su alborotado pelo de color rojo. Reconozco que sentí un impacto, más aún cuando creí que iba a encontrar una señora mayor, fea y aburrida.

Durán, manuscrito inédito: 12

Pese a sentirse atraída, Durán no se atrevería, en esta etapa de su vida, a establecer ningún tipo de acercamiento. Puede que ni pensara en la posibilidad de mantener relaciones afectivas con una persona del mismo sexo. No hay que olvidar que la sociedad heteronormativa rechazaba, primero, que las mujeres sintieran deseo sexual y, segundo, que este fuese hacia alguien de su mismo sexo. Las mujeres lesbianas fueron obviadas tanto en la legislación como en

15. Las citas que aparecen de la autobiografía *Así es* están sacadas del manuscrito original y de los borradores, conservados en el archivo del MNT, porque faltan palabras y páginas importantes para el análisis de esta etapa en la edición publicada por la Residencia de Estudiantes en 2018.

la investigación, a excepción de algunos estudios médicos que patologizaban la homosexualidad y le dedicaban, en el mejor de los casos, un espacio reducido a la masculina. Por lo tanto, se optó por hacer caso omiso a estas prácticas, asumiéndolas como amistades cercanas. Probablemente, este contexto, sumado al rol pasivo que desempeñaban las mujeres en los temas amorosos, impidió que Durán tomara la iniciativa. Hay que añadir otro impedimento: en ese momento mantenía una relación heterosexual, relación que abandonó tras su descubrimiento.

La misma noche en la que se conocieron, la baronesa se la llevó a su casa junto con sus amigas. Ordenó preparar una habitación para las acompañantes y decidió que Victorina dormiría con ella en la misma cama. Esta circunstancia generó confusión, incluso malestar en Durán, pero, a su vez, las escenas íntimas que despojaban a ambas de los vestidos de calle cargaron este momento de erotismo:

Una vez acostadas, me dispuse a dormir (grosería igual no creo que vuelva a repetir nunca).

Ella se levantó y puso cerca de la cama un ventilador. Abrí los ojos y la miré. Yo, alumna de pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes, estaba acostumbrada a ver estatuas, cuadros y modelos al natural bellísimos, pero aquella figura casi irreal a mi lado me fascinaba hasta la mayor de las perturbaciones.

Durán, manuscrito inédito: 13

La conexión que surgió entre ellas empezó a ser palpable y de la atracción se pasó a una excitación vibrante que invadió todos los sentidos. Resulta sorprendente que Durán se adentre en descripciones tan atrevidas y resueltas. El retrato minucioso que ofrece de esta escena íntima, del contacto de su pelo con su cara y de los primeros besos, señala la impronta que dejó en ella:

Poco a poco me di cuenta [de] que además de la conversación, había algo especial que hablaba también interiormente dentro de las dos.

Su pelo rojo me rozó la frente y como si hubiera sido una descarga eléctrica me hizo estremecer.

Entonces me di cuenta de que teníamos las cabezas juntas y de que yo era capaz de vibrar a su contacto.

—Voy a tener envidia de mi pelo que así te hace sentir. Después, un beso, otro, otro..., caricias..., ¡qué sé yo!

Durán, manuscrito inédito: 14

Sin embargo, la vergüenza, la timidez, el miedo y la inseguridad se apoderan de ella durante el conflicto identitario que la invade después de su primera relación sexual con una mujer. También la culpa, tan presente en la educación femenina, ocupa un lugar preferente en esta etapa tan difícil y decisiva de su vida. Esta nueva experiencia le trae incómodos y dolorosos momentos de incompreensión: «Empecé a recordar. No quería volver a enfrentarme con ella, no acierto a decir lo que sentía; vergüenza, horror, miedo, no saber qué decir ni qué hacer; esta mujer tenía fácilmente quince o veinte años más que yo, me podía en todo»¹⁶.

Mantuvieron una intensa relación durante algunos meses y, posteriormente, Durán decidió interrumpir el contacto. Margarita quería viajar, conocer otros países y disfrutar de nuevas experiencias juntas. La negativa de Durán no impidió que llevara a cabo sus planes, puesto que al año siguiente se marchó a Marruecos como corresponsal en la guerra del Rif, viajó a París, a Londres, a México y, posteriormente, decidió asentarse en Madrid para estudiar la carrera de Derecho (1929-1933).

Hay que recordar que, al llegar a Valencia, la vida de Victorina Durán consistía en trabajar por la mañana y estudiar para una carrera que no le satisfacía por la tarde. Había

16. Durán, manuscrito inédito: 15.

me conmovió ni nada me hizo reaccionar. Estuve fría y antipática. él debió haberme dicho... allí acabó nuestra relación.
1932 = ~~1930~~ encontrado otra vez en un banquete en Margarita de Lihory. Ha estado muy cariñosa conmigo. Días después hemos tomado juntos un aperitivo. Días después hemos almorzado juntos. No me interesa nada ni me gusta nada. Es una mujer "fatal" pasada de moda. No nos hemos vuelto a ver a pesar de estar ~~ella~~ siempre en Madrid.
Julio 1934.

me conmovió ni nada me hizo reaccionar. Estuve fría y antipática. él debió haberme dicho... allí acabó nuestra relación.
1932 = ~~1930~~ encontrado otra vez en un banquete en Margarita de Lihory. Ha estado muy cariñosa conmigo. Días después hemos tomado juntos un aperitivo. Días después hemos almorzado juntos. No me interesa nada ni me gusta nada. Es una mujer "fatal" pasada de moda. No nos hemos vuelto a ver a pesar de estar ~~ella~~ siempre en Madrid.
Julio 1934.

Fragmento del borrador de Así es, donde relata su primera experiencia con Margarita de Lihory. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

aceptado todas las propuestas impuestas por familiares y profesores, que coincidían con los trabajos que la sociedad había estipulado como «correctos» para la mujer y que el médico Gregorio Marañón clasificaba como una prolongación de las cualidades maternas. Pero en el verano de 1921, al entrar en contacto con Margarita de Lihory, cambió el rumbo de su vida. Margarita predicaba un fuerte feminismo y aseguraba que la mujer no debía ser instrumento más que de sí misma; debía buscar su placer y no el del hombre, además de sentirse realizada en la vida activa.

Los intensos meses que vivió cerca de Margarita le sirvieron para recapacitar sobre lo que ella quería, así que abandonó los estudios de maestra. La baronesa de Alcalalí fue imprescindible en su vida, pues gracias a ella cambió su forma de pensar y decidió que, a partir de entonces, haría lo que a ella le hiciese feliz, tal y como nos narra en sus memorias: «Aquello se acabó. Mi vida había cambiado. Me

juré no pisar más una Escuela Normal. El mundo era otro. [...] Cuento todo esto porque esta mujer extraordinaria cambió el rumbo de mi vida»¹⁷.

Esta búsqueda de la felicidad implicó dejar a su pareja y aceptar sus preferencias sexuales. El reconocimiento de su orientación es consecuencia directa de su primera experiencia. Sin embargo, esta relación no conllevó un enamoramiento, factor clave para que algunos de sus compañeros de generación, como Emilio Prados, aceptaran su predilección por las personas de su mismo sexo.

A partir de este relato, Durán narrará en *Así es*, entre la socarronería y la más ardiente pasión, multitud de encuentros, relaciones, miradas y deslices con otras mujeres que la cautivaban por su belleza y por su personalidad. Cuando volvió a Madrid, se centró en la pintura. Montó un estudio con sus dos compañeras de Bellas Artes, Matilde Calvo y Juanita Cortadellas, y cosechó varios logros artísticos. En esta década marchó varios veranos, junto con Matilde y a veces con un grupo más amplio, a París, donde se dejaba influenciar por todo el arte que veía: espectáculos, museos, escaparates, moda, literatura, etc. Acudió a algunas escuelas de París e incluso de Londres y perfeccionó su formación artística. Se empapó de la corriente vanguardista que practicaban los artistas extranjeros que coincidieron en la capital y, además, experimentó las nuevas posibilidades de las mujeres modernas. Los aires de libertad que respiraba en París contrastaban con el ambiente opresivo madrileño. Participó con cuatro batiks en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, que fue un certamen a gran escala, y ganó dos medallas de plata.

Al año siguiente colaboró en la fundación del Lyceum Club, una asociación femenina de gran calado en la cultura madrileña del momento. Tras la inauguración, Matilde Calvo y Durán exhibieron sus creaciones artísticas en una exposición que estuvo abierta desde el 7 al 22 de diciembre

17. Durán, 2018: 213.

de 1926, con gran éxito de público y prensa. La incesante actividad de Durán continuó en 1927. En febrero, la nombraron secretaria de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Posteriormente, presentó un batik en la III Exposición Internacional de Artes Decorativas de Monza, abierta desde el 10 de mayo hasta el 31 de octubre.



Varias mujeres del Lyceum Club femenino. Años 20

Durante esta década, Durán estuvo abierta a todas las nuevas corrientes artísticas que surgían entre España, París y Londres. Creó multitud de producciones relacionadas con las artes decorativas, una disciplina que estaba atravesando un periodo de auge, e innovó con técnicas casi desconocidas en la península. Dio a conocer sus capacidades artísticas y se reconoció su calidad con diversos premios y medallas. Esta etapa de creación pictórica la ayudó a crearse un nombre dentro del ambiente cultural vanguardista y le sirvió de trampolín para especializarse, tras la muerte de su padre, en la plástica escénica. Este proceso creativo lo explicó en una entrevista que le hizo, a sus ochenta y tres años, Carlos Caspe para el periódico *Mediterráneo*: «Primero me especialicé mucho en arte decorativo, decoración, proyecto de telas, de vidrieras, cerámicas, etc., luego ya me puse a pintar óleo, pero lo que

más me ha gustado hacer y sigo haciendo son figurines y escenografías para teatro y cine»¹⁸.

Uno de sus mayores logros se produjo también en esta década de los 20. En 1927 se abrió la plaza de la cátedra de Indumentaria, vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación tras la muerte de Juan Comba. Opositó y la ganó. Se incorporó el 4 de febrero de 1929. De esta forma, aglutinó su formación artística y pictórica con la teatral, siendo este el comienzo de su dedicación a la plástica escénica.

Los primeros trabajos, tanto de escenografía como de figurinismo, pertenecen a los años 30; gran parte de sus diseños los confeccionó para la compañía de Margarita Xirgu. Su trayectoria profesional y artística y su orientación sexual siguen varias etapas. La identidad como mujer moderna, que se afirma en su autonomía económica y su capacidad creadora, y como lesbiana evolucionan a la par. En los dos ámbitos, tanto el que supone la aceptación del deseo homosexual como el que implica la elección de un futuro profesional, juega un papel fundamental su viaje a Valencia.

La década de los años 20 fue trascendental para Victorina Durán porque en ese tiempo fue descubriendo nuevas posibilidades en todos los ámbitos de su vida, posibilidades que consideraba inexistentes. Sufre una doble metamorfosis tanto física como mental. Es la misma que el Curianito niño, personaje principal de *El maleficio de la mariposa*, que, en su trance a la etapa adolescente/adulta, manifiesta el despertar de su sexualidad y descubre un afecto que no era el esperado. A la vez, se evidencia otra metamorfosis. El personaje de la mariposa recuerda que su nueva forma ha desplazado a la anterior. Esta transformación del gusano ofrece al personaje la libertad de las alas, pero disminuye la seguridad en sí mismo.

También el cuerpo de Victorina Durán se convierte en un pilar básico a la hora de exponer su realidad frente al mun-

18. Caspe, 30 de septiembre de 1982: 10.



Figurín para la obra *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna. Diseño de vestuario para personaje masculino. S. f. Museo Nacional del Teatro (Almagro)
 Figurín para *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti. Diseño de vestuario para personaje Masculino. H. 1931-1934. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

do. La estética representa un papel trascendental en el proceso identitario. Si se compara el atuendo de nuestra protagonista en los primeros años 20 y a comienzos de los 30, la diferencia es abismal. Durante estos diez años se despojó de las blusas y las faldas decimonónicas, del peinado y los complementos femeninos, para adoptar el nuevo estilo a lo *garçonne* que tanto vio en sus estancias parisinas.

El traje de chaqueta, ya fuese con falda o con pantalón, no solo representó a una generación entera de mujeres emancipadas, sino que se asociaba también a la masculinización de la mujer lesbiana. Quizá como consecuencia del «poder destabilizador del lesbianismo para la heteronormatividad» que achacaba Simonis, la mujer lesbiana se ha visto estereotipada «como una mujer que pretende atribuirse características o comportamientos de los hombres». De

este modo, el lesbianismo, que habitualmente descansaba en el olvido de las masas, emergía a la superficie vestido de estereotipos y características imposibles.

«La única amenaza que puede concebir en el terreno simbólico es la de otro varón que compita con él en la guerra o en el amor. Puesto que la lesbiana desea a otras mujeres, solo puede ser un hombre, o, mejor dicho, un pseudohombre. [...] desea lo que el hombre patriarcal considera un objeto de su propiedad, la mujer lesbiana es su enemigo. [...] La lesbiana masculina tiene atributos de sujeto actuante y por tanto es un competidor al que combatir y exterminar»¹⁹.



Victorina Durán en los años 30, con una estética a lo *garçon*. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Cualquier comportamiento alejado del patrón esperable en las mujeres de su tiempo parecía solventarse gracias a su masculinización porque, como bien indica Torras Francès,

19. Simonis, 2009: 189.

estas mujeres «son “usurpadoras” de espacios hegemónicos masculinos», independientemente de si coinciden o no «con el mantenimiento de una relación sexual genital con mujeres»²⁰. Muchas mujeres de principios de siglo, inspiradas en actrices subversivas como Marlene Dietrich o Greta Garbo, que adoptaron este estilo varonil —en el ámbito español sobresalen figuras como Victoria Kent, Clara Campoamor, Irene Polo, Delhy Tejero, Matilde Huici, Trudy Graa, Elena Fortún, Victorina Durán y un largo etcétera—, utilizaron este prejuicio como arma contra la invisibilidad e hicieron de su corporalidad andrógina y su estética masculina toda una declaración de intenciones.

Durán jugará con la dualidad entre lo femenino y lo masculino para adoptar las características más positivas que cada polo le ofrece. Así, reniega de la sumisión y docilidad del primero, pero perpetúa en ella los intereses artísticos que aprendió de su madre y su abuela. Por otro lado, aunque es evidente que repudia el género masculino y hace notar lo incómoda que es su presencia para ella, asimila para sí la fortaleza de carácter, el poder y la independencia que representaba. Y será gracias a esta duplicidad que logre hacerse hueco en uno de los lugares más misóginos, machistas y retrógrados de todos los tiempos: el arte.

Pero la oscilación en la que se mecía Durán no solo quedaba patente en su atrevimiento laboral; su insurrección era clara ya a primera vista. La apropiación de la estética masculina, basada en la famosa moda *garçonne*, que consistía en llevar el pelo corto y falda, llegó hasta tal extremo que se hizo costoso diferenciarla del resto de hombres que la rodeaban. La segunda piel de Durán era un billete de entrada a la independencia económica, a los éxitos profesionales que siempre quiso tener y al empoderamiento que tanto la caracterizaba. Izó así la bandera de la transgresión a sabiendas de las habladurías que contraería.

20. Torras Francès, 2002: 128.

La autora, consciente de que una personalidad tan fuerte sería siempre objeto de cuchicheo y rechazo, respondía al ataque con la mejor de sus defensas, la oratoria:

Nunca me ha influido la fría incomprensión de los demás, de la vulgaridad y de la hipocresía establecida. Mis sentimientos son así y así he de dejarlos en libertad, quiero ser sincera, mejor que virtuosa, si es que es virtud vivir una vida sacrificada a la murmuración de los demás pecadores.

Durán, manuscrito inédito: 112

El proceso identitario de Durán, por ende, se balancea entre ambos géneros, aunque optaba siempre a lo que mejor se amoldaba a sus necesidades vitales o artísticas. La androginia en Durán llega a su máximo esplendor, trastoca su ropero, pero también su personalidad y la define como un ser ambiguo, de diversas naturalezas: «Pensaba como un muchacho, razonaba como un hombre y quería como una mujer». Su autobiografía *Así es* se convierte en el vivo retrato de esta corporalidad etérea y cambiante, ofreciendo al lector la visión completa de la escritora, desde su atuendo masculinizado²¹ hasta los rincones más recónditos de su sensibilidad²².

Los años 20, por lo tanto, constituyeron un periodo de cambios en el que se visibilizaron diferentes estéticas artísticas y corporales que implicaron nuevas actitudes y estilos de vida. Victorina Durán vivió esta década entre la aceptación del propio deseo y la sociabilización y lo exteriorizó con una nueva forma constitutiva: la garzona. La evolución de su personalidad y de la estética fueron de la mano. Su dedicación al teatro, después de los impedimentos familiares, junto con su estilo de vida la llevaron a encontrar esa felicidad que tanto ansiaba y que hubiera sido imposible siguiendo los

21. «Llevaba yo un traje sastre gris muy de muchacho, camisa de *sport* con corbata amarilla y en mi cabeza de pelo corto, una boina». Durán, manuscrito inédito: 23.

22. «Desde hacía años tengo necesidad imperiosa de querer, de querer mucho». Durán, manuscrito inédito.

patrones que le marcaba la sociedad. Tal y como ella reconoce en su obra teatral *Al margen*, decidió ir por el camino que nadie tomaba, un sendero complejo y enrevesado, pero el único que le permitió hacer todo lo que ella deseaba. Coincide, por lo tanto, con Simonis, que afirma: «El lugar de las mujeres en todo este entramado ha sido, durante siglos, el de los márgenes o el de las excepciones»²³.

Recurrimos nuevamente a las palabras de la obra *El maleficio de la mariposa* para cerrar este capítulo. Lorca utilizó lo simbólico, lo poético y sus propias vivencias para visibilizar un amor que, aunque diferente, era igual en sentimiento, intensidad y pasión. Apela a los poetas —extiéndase a escritores y artistas— porque sabía que ellos tenían la misión de comunicar al resto su disidencia amorosa para visibilizar esa opción e intentar que se normalizara. A través del arte, y en su contacto con él, Durán pudo conocer y vivir un amor que el resto de la sociedad no entendía. Por eso, unimos nuestra voz a la del dramaturgo granadino para aclamar su valentía y la de otras muchas personas como Victorina Durán y recordar que «¡todo es igual en la Naturaleza!»:

[...] di, poeta, a los hombres, que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!

Bibliografía

Andrenio (23 de marzo de 1920). «Veladas teatrales». *La Época*: 2.

Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

23. Simonis, 2009: 110.

Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro. Ciudad Real.

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Caspe, C. (30 de septiembre de 1982). «Victorina Durán Cebrián, pintora internacional». *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, año II, n.º XLIV: 10.

Don Pablos (23 de marzo 1920). «Teatro Eslava». *El Heraldo de Madrid*: 2

Durán, V. (2018). *Sucedió. Mi vida*. Edición de Idoia Murga y Carmen Gaitán. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Durán, V. (2019). *A teatro descubierto*. Edición de Eva Moreno. Madrid: Editorial Torreozas.

Durán, V. (manuscrito inédito). *Así es*. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

García Lorca, F. (1999). *El maleficio de la mariposa*. Edición de Piero Menarini. Madrid: Cátedra.

Polo, C. (2010). *Sangre azul. Vida y delirio de Margarita Ruiz de Lihory*. Valencia: Universitat de València.

Simonis, A. (2009). *Yo no soy esa que tú te imaginas*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Torras Francès, M. (2002). «Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas». En Carme Riera, Meri Torras (ed.). *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Valencia: A-cultura, 125-130.



Gregorio Prieto. Ca. 1930. Museo Gregorio Prieto

Gregorio Prieto y la iconografía homosexual

Joaquín García Martín

«En todo tienes razón. Me ha interesado especialmente la parte que dedicas a tus dudas. Pero no tienes razón en dudar. Crees que quizás cuando tu amor sea realidad vivida tu alma se te escapará toda por ahí y nada quedará para el amor del arte, para los hijos de la inteligencia [...] tú que llevas contigo el ansia, el deseo y el amor palpitando en los labios, en el alma y en el cuerpo, tú, cuya carne enlazada al alma la veo temblando de dicha, de gozo y de locura [...]. Cumple tu destino, Gregorio, cúmplelo, tú que estás hecho para el amor hasta las puntas de tus cabellos. Si no hay más que oírte: palpitas, vibras como una lira al paso del viento. Me parece estar viendo un cuerpo tendido y tú admirándolo, recorriéndolo con tus labios vírgenes, deteniéndote en su más recóndito calor, enardecíéndolo. ¿No lo deseas? Veo el brillo de tus ojos ante su forma, veo tu ebriedad al sentir palpitar la carne bajo esa caricia, al sentir erguirse, ver aquel pecho, aquellos muslos temblar, encenderse, hacerse cálida luz bajo tu roce dulce y apasionado».

Esto le escribe Vicente Aleixandre a Gregorio Prieto en una carta fechada en algún momento entre 1929 y 1930 y describe a la perfección la personalidad apasionada del pintor, dividido entre la obra y la vida. Justo en estos años conseguirá Prieto encontrar la unión de ambas en una serie de fotografías que marcan un hito fundamental y fundacional del arte homoerótico en España.

Gregorio Prieto (1897-1992) nace en Valdepeñas y estará siempre muy vinculado a la ciudad manchega, aunque se

Pinta paisajes con una técnica heredada del posimpresionismo, siguiendo la moda, pero con poca personalidad. Es evidente que conoce los debates sobre las nuevas corrientes artísticas, pero su cercanía a estos argumentos todavía no se deja ver en su obra. Muñoz Degraín y Vázquez Díaz son dos nombres que marcan el arte del momento y de los que aprenderá y tomará mucho.

En 1919 organiza su primera exposición individual en el Ateneo madrileño. Aunque la opinión pública señala de inmediato su deuda con las corrientes de moda, consigue buenas críticas que le convierten en uno de los artistas jóvenes que acaparan más atención. Prieto es muy profesional: todos los testimonios lo describen como socialmente expansivo, trabajador y muy ambicioso. Sus orígenes sociales y los problemas económicos que padece en casa parecen ser determinantes en su voluntad de triunfar como pintor. En sus cartas escribe sobre sus necesidades económicas y la importancia de contribuir al sustento familiar.

En Prieto se va a producir un desclasamiento —es alguien que no estaba destinado a salir de su entorno físico y social, de clase trabajadora, de un pueblo manchego— que debió de funcionar como espoleta en su carrera. Evidentemente, su homosexualidad tendría también una gran importancia en este proceso, como suele ocurrir en estos casos. El individuo de origen pobre que se educa y tiene acceso a una economía y a un entorno social más elevados siente que no pertenece, que no es su sitio, que hay una impostura en su situación. Igualmente, el homosexual también sufre, independientemente de que el mundo sea más o menos receptivo, más o menos permisivo, del extrañamiento social. El propio artista cuenta acerca de su vida lo siguiente:

«[...] mi infancia fue modosa y nada resplandeciente. Razones que no explico en este momento me obligaron a reconcentrarme en mí mismo e ir creciendo como flor solitaria».

El encuentro con artistas e intelectuales, el conocimiento y la integración en un grupo con sus mismas inquietudes servirán para paliar esas ausencias.

En cualquier caso, la estrategia profesional de Prieto funciona: llama la atención mucho y muy pronto. Inaugura exposiciones individuales en Madrid, Barcelona y Bilbao e incluso se ve incluido en una retrospectiva sobre el arte español celebrada en Londres en 1920. Su obra se vende bien y obtiene una pensión anual de la Diputación de Ciudad Real. La culminación de este inicio de carrera la obtiene con una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. Prieto es ya un pintor con cierto renombre, aunque sigue siendo, sobre todo, un paisajista que sigue la moda, un pintor de cuadros bonitos.

En este año se produce un encuentro fundamental: conoce a Rafael Alberti, quien todavía se encuentra indeciso entre la pintura y la poesía. Será un contacto muy importante con un mundo que le interesa mucho: el de la literatura. A través de Alberti entabla amistad con Concha Márquez y Maruja Mallo, con Concha de Albornoz y, sobre todo, con Luis Cernuda:

«[...] iba acompañado de María Zambrano, inteligente discípula de Ortega. Presidía la reunión Rosa Chacel; Pérez Rubio, su marido [...]. Me parece estar viendo a Luis Cernuda, su actitud era de observador. A veces, clavaba su mirada curiosa con gesto aburrido a la vez que interesado».

A partir de este momento empieza a ser invitado a las reuniones y cenáculos de la modernidad madrileña: «Describir aquellas reuniones no es fácil. Eran, en aquel tiempo, piedra de escándalo, en consonancia con los tiempos surrealistas del momento». También este es el momento en el que conoce a Vicente Aleixandre, con quien mantendrá una larga y cambiante relación de amistad el resto de su vida.

Finalmente, en 1924, se hace amigo de Federico García Lorca, con el que ya se había cruzado en varias ocasiones a raíz de la visita del poeta a una exposición suya en el Museo de Arte Moderno. Federico es la sensación del mundo intelectual y moderno madrileño. Su carisma despierta una fascinación que va más allá de su obra poética y teatral, todavía incipiente. Conocemos perfectamente las circunstancias de ese encuentro en lo que podía ser un clásico día en el entorno social del que ambos participan: Lorca visita la exposición con unos amigos. Allí se encuentra con Prieto y le dice como el gran seductor que era: «Lo que daría yo, Gregorio, por tener un retrato hecho por ti. Con ese retrato que me hicieras, quedaríamos ambos unidos en la eternidad como Góngora y Velázquez». Después, cogidos del brazo, inseparables en ese momento, suben hasta la Residencia de Estudiantes, donde Federico daba un concierto de piano, que acaba con los dos nuevos amigos tomando el té en la habitación del poeta. Allí Prieto descubre los dibujos del otro. Este le regala varios —«Yo sé que tú los conservarás mientras que otros los tiran»— y a solas planean publicar un libro juntos con los poemas de uno y las ilustraciones del otro.

La influencia que tuvo la Residencia de Estudiantes y su entorno serán capitales para el desarrollo intelectual, social y afectivo de Prieto, pero también, probablemente, para el de su pintura. Porque en estos años es cuando su trabajo genera más interés y muestra más personalidad. Entonces su obra gana en singularidad y calidad. Siempre se habla de Prieto como el pintor de la generación del 27, como el mayor exponente del grupo de pintores vinculados a la poesía y la literatura del momento. Obviamente, esto sucede en gran medida también por el olvido o la poca valoración que se ha concedido a las artistas mujeres, especialmente, a Maruja Mallo, cuyos intereses formales y temáticos están más próximos a los de los poetas. Pero sí es cierto que, además del hecho de ser hombre, Gregorio Prieto conseguirá capitalizar, tanto hacia su trabajo como

en la proyección de su persona pública, esa imagen fuerte que sigue transmitiendo cien años después.

El hecho es que no es casual que, a partir de su cercanía a este grupo de literatos e intelectuales que frecuenta, reunidos alrededor de la Residencia, la obra de Prieto evoluciona con la incorporación de las ideas y los debates propios de las vanguardias que se discuten y practican allí y de los que la pintura comercial y la escuela de San Fernando todavía están lejos.

Precisamente, a través de un organismo vinculado a la Residencia de Estudiantes, la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, conseguirá Prieto por fin viajar al extranjero. Una vez más hay que recordar que estamos hablando de alguien que había nacido en un pueblo de La Mancha en medio casi de la pobreza y que no conoció el mar hasta su viaje a Bilbao en 1920 con motivo de una de sus exposiciones, cuando tenía ya veintitrés años. El hecho es que, gracias a una beca de la Junta, Gregorio Prieto llega a París en enero de 1925.

En la todavía capital mundial del arte, Prieto se va a dedicar, sobre todo, a callejear por una ciudad que nunca llega



Gregorio Prieto (con tres acompañantes). Ca. 1925. Museo Gregorio Prieto

a conocer del todo y cuyo idioma no sabe hablar. También visita museos como buen alumno de una escuela basada en la tradición y en la copia a los maestros. Resulta significativo que, una vez en el centro de la modernidad internacional, Prieto se limite a hacer lo de siempre y que su mayor interés recaiga en una figura filoclasicista como Puvis de Chavannes. También es cierto que su gusto por el mundo clásico es una constante en su obra y que, precisamente a través de ello, ejecutará sus mejores trabajos durante su estancia en Roma.

Quizá la mayor novedad en este momento sea iconográfica; aparece en un solo ejemplo de su primera estancia en el extranjero: *Maniquí del pájaro*, obra que, aunque fechada en 1927, está firmada en París. El tema del maniquí es ya habitual en la iconografía surrealista —cuyo manifiesto, por cierto, es apenas anterior a la visita de Prieto a París, así que debía de estar en boca de todos— y en la pintura metafísica, pero absolutamente nuevo en su obra. No



Gregorio Prieto (con otro hombre viendo un libro). Ca. 1925. Museo Gregorio Prieto

Gregorio Prieto (en pareja). Ca. 1925. Museo Gregorio Prieto

volverá a él hasta las fotografías efectuadas en Roma. En ellas se convierte en el motivo central. Resulta tentador localizar en París un primer contacto, un caldo de cultivo que influirá en su trabajo unos años después, cuando consiga viajar de nuevo fuera de España.

Al año siguiente, en 1928, Gregorio Prieto deja de nuevo Madrid, esta vez con destino a Roma, donde ha ganado una plaza como pensionado en la Academia de España. Entre medias, participa en varias exposiciones internacionales en Venecia y Buenos Aires, lo que demuestra su estatus consolidado entre los pintores jóvenes del momento. Pero, sobre todo, participa en los actos conmemorativos del centenario de Góngora que darán nombre a la generación del 27, con ilustraciones en la revista *Litoral* de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

La Italia a la que llega Prieto es la del auge del *ventennio mussoliniano*, cuando ya está perfectamente instaurado el Gobierno fascista y su acción llega a todo el país en lo político, administrativo y visual. En este sentido, son especialmente llamativas las aplicaciones culturales y artísticas, con la implantación del racionalismo monumental en lo que se vendrá a llamar arquitectura fascista y el triunfo de la pintura metafísica. Sin embargo, Prieto estará más interesado por la tradición clásica de la pintura italiana que por la modernidad. Desde Roma, viaja por toda la península itálica, primero a Venecia y a la Toscana y después al sur, a Nápoles y Sicilia.

En sus cartas habla de su fascinación por Piero della Francesca y por Giotto, pero también de la luz y los colores de la arquitectura popular, de las ruinas clásicas y del mar y los marineros. Todos estos elementos pasan de inmediato a formar parte de su obra. Un detalle importante es que podemos demostrar, al menos, un contacto directo con el futurismo con ocasión de su participación en una exposición en Roma en cuyo catálogo Marinetti le dedica un texto muy positivo.

Durante estos años de pensionado en la Academia viaja a España, pero, sobre todo, a Grecia. Una vez más observamos su fascinación por las ruinas. Volverá cargado de dibujos de marineros y de anécdotas con ellos. La figura del marinero se va a convertir en un fetiche, en una personificación del objeto de deseo, pero también de la búsqueda afectiva.

Es en este momento cuando ejecuta sus obras más sorprendentes e innovadoras, que constituyen el primer ejemplo de arte *queer* en España. No existe nada antes con esta calidad, con una expresión tan abierta y evidente de su significado; una riqueza de referencias y un compromiso mayor con los lenguajes de su tiempo.

Se trata de la famosa serie de treinta y cinco fotografías en blanco y negro llevadas a cabo en colaboración con Eduardo Chicharro en Italia entre los años 1929 y 1931. Los tamaños oscilan entre 17 × 10 cm y 19 × 12 cm. La mayoría no tiene título (ST) y las pocas que sí designan el contenido se acompañan de una frase poética. Este conjunto fue desconocido para el público hasta 1945, cuando se dan a conocer las más recatadas en los ambientes del postismo. Finalmente, en 1978, el propio Prieto las difunde en una España inmersa en un ambiente político y social mucho más receptivo.



Sin título, Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto. 1929-1931. Museo Gregorio Prieto



Sin título, Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto. 1929-1931. Museo Gregorio Prieto

Souvenir de Roma, Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto. 1929-1931. Museo Gregorio Prieto

Como hemos dicho, las fotografías cuentan, desde siempre y todavía ahora, con una doble autoría: Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro, hijo del director de la Academia, la persona que allí le era más próxima en lo personal. Lo que parece claro, según todos los testimonios, es que las escenificaciones son obra de Prieto y de la parte técnica se encargó Chicharro. Este mismo escribe más tarde:

«Narcisista como él era —siempre lo fue y lo sigue siendo—, literatoide como yo me sentía, acometimos la obra de fotografiarle a él, de mil maneras, todas cargadas de narcisismo —no de homosexualidad—, de surrealismo y de poesía, en fotografías...».

Chicharro parece descargar el contenido homoerótico de las fotografías y atribuir todo el protagonismo a Prieto. Él mismo era heterosexual, pero es consciente de la orientación sexual de su amigo y, como conocedor de las vanguardias, distinguía perfectamente entre los motivos surrealistas habituales y las más que evidentes referencias homoeróticas de Gregorio.

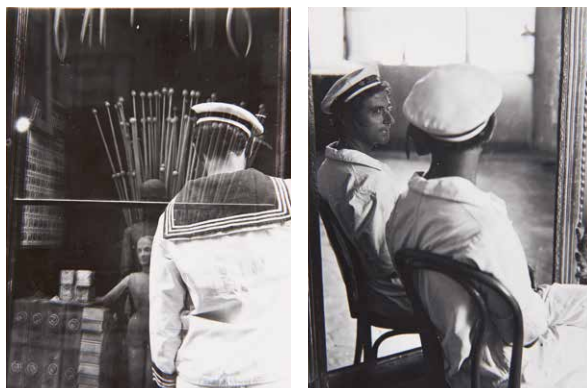
Todos estos elementos se ponen al servicio de una puesta en escena claramente personal, biográfica e intencionada en la que el componente homosexual es más que evidente. Son un ejemplo único dentro del arte español de la época. No conservamos nada parecido con anterioridad y son solo comparables con algunos de los dibujos de Federico García Lorca en la década posterior.

En estas fotografías Gregorio Prieto toma elementos habituales de la imaginería del surrealismo, así como la yuxtaposición de imágenes o la metáfora visual. El tono onírico bebe tanto del surrealismo como de la pintura metafísica italiana, pero también hay elementos biográficos como el hecho de que algunas muestren las salas de la Academia de España en Roma o la referencia a la anécdota de Prieto disfrazado de marinero paseando por Nápoles o Atenas —según quién la cuente—. No sabemos quién le había prestado la ropa o lo que ocurrió en concreto en esa historia, pero imaginamos que recogen experiencias y fantasías personales. Más allá de los recursos estilísticos, intuimos que, de alguna forma, resumen la visión del artista sobre la homosexualidad y el homoerotismo.

Hay una serie de elementos que son recurrentes y que encarnan esas inquietudes o arquetipos homoeróticos: la noche, la calle vacía, el maniquí, la ruina, la escultura clásica y el marinero. Todos ellos eran ya topos del surrealismo y de la pintura metafísica, lo que demuestra el aprendizaje de Prieto en París y en Roma, pero a los que añade una evidente carga homosexual.

Cocteau ya había utilizado el motivo del marinero como símbolo sexual —virilidad, pero también sexualidad abierta de alguien acostumbrado a tener experiencias de todo tipo y a dejarlas fluir con libertad en un entorno físico exclusivamente masculino—. Jean Genet utiliza también al marinero como encarnación de una sexualidad libre, del deseo, de alguien que no se atiene a las convenciones sociales, puesto que su lugar está en permanente cambio y vinculado con

usos no habituales. Cuando Prieto describe sus paseos por los barrios de pescadores, uno no puede evitar preguntarse qué buscaba allí y qué encontró. Hay que recordar que estos pueblos costeros del sur de Italia se convirtieron en un destino turístico sexual. Allí se viajaba en busca de chicos jóvenes, pobres y con una sexualidad relajada, como los que retratarían fotógrafos como Wilhelm von Plüschow o Wilhelm von Gloeden. Por el motivo que fuese, Gregorio Prieto reproduce el itinerario clásico de estos destinos y se detiene en ellos más que en ningún otro.



Sin título; Metamorfosis; S/T [Marinero ante el espejo], Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto. 1929-1931. Museo Gregorio Prieto

El maniquí, también presente en la iconografía surrealista y metafísica, como trasunto del ser amado, al que encarna en su ausencia, es otra metáfora del homosexual en sociedad; el individuo al que se ha desprovisto de alma o de libre albedrío, que debe fingir ante los demás, que se mueve como dictan las normas, incapaz de expresarse y exponer su propia voluntad. Es la misma imagen-signo que encontramos en los cuadros de De Chirico o en los primeros de Morandi, pero llevado al terreno de la diversidad sexual, es decir, que no refleja exclusivamente el producto de la sociedad alienadora en general, sino que se refiere a la alienación que sufre el sujeto homosexual.

Los elementos más claramente eróticos los encontramos en los desnudos y las esculturas del mundo clásico que se refieren al cuerpo masculino, ya sea como objeto de deseo o como cita al pasado en el que la homosexualidad era practicada y aceptada. Como en la fotografía erótica de Gloeden y Plüschow, que usaban esos elementos para justificar la intencionalidad artística de sus producciones, pero sin excluir su vinculación con la imaginería del surrealismo y las vanguardias italianas. La escultura es además la personificación del cuerpo deseado e inaccesible. El objeto de deseo que no se puede tener, que no responde a nuestros avances. Es la admiración del cuerpo masculino ajeno e inerte.

Finalmente, la noche, la calle, la atmósfera malsana, oscura y escondida nos remiten a lugares de encuentros homosexuales. Por asociación, se convierten en espacios de deseo. Pero también es donde debe esconder su verdadera naturaleza. Es, al tiempo, el ambiente al que se ve condenado y en el que puede existir, repleto de dolor y alegría, de ocultación y realización.

Por todas estas razones, estas fotografías constituyen un ejemplo único de obra artística que conjuga lo personal y biográfico con un estilo destilado que refleja las experiencias del momento, tanto en la creación del lenguaje propio

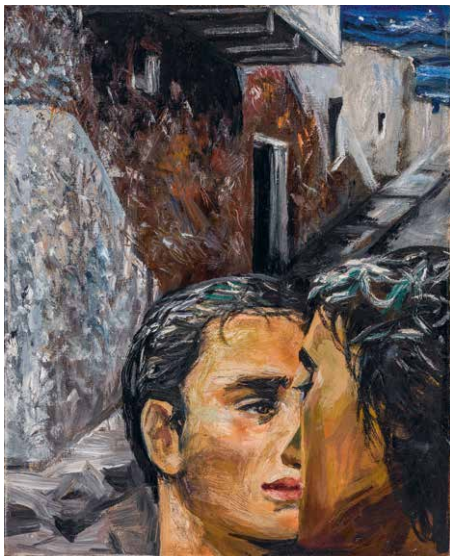


Herido por la belleza clásica, Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto. 1929-1931. Museo Gregorio Prieto

del artista como en la asimilación y apropiación de las corrientes presentes en la escena internacional. Son estos tres puntos —la biografía, el lenguaje subjetivo y la participación en las prácticas de la época— los que convierten esta serie en una pieza artística excepcional dentro del arte español, ya sea de temática homosexual o no.

Gregorio Prieto acaba la década con un cuadro muy especial, *Encuentro*, fechado en 1930-31. En él aparece un paisaje de arquitectura nocturna, una calle que se pierde en el fondo, en la noche, en un cielo estrellado. En primer término, en el ángulo inferior derecho, dos cabezas masculinas permanecen muy juntas, como si estuvieran a punto de besarse. Parece la trasposición al óleo de sus experiencias fotográficas e inaugura una serie de obras, que se espaciarán a lo largo de los siguientes años, del mismo tipo.

Una vez acabada su estancia italiana, Gregorio Prieto viajará a Inglaterra al inicio de la década posterior. Pero siempre seguirá en contacto con el círculo de amistades que desarrolla en Madrid en los años 20. Con Cernuda se encuentra periódicamente, ya que ambos seguirán un ritmo de vida muy parecido, con viajes constantes e intereses comunes. Con Vicente Aleixandre, su confidente, prosigue un intercambio epistolar que refleja dos formas opuestas de ver el mundo, pero también una admiración y comprensión



Encuentro. 1930-1931. Museo Gregorio Prieto / Fundación Gregorio Prieto

mutuas: uno, desde la quietud de su casa con jardín y el otro viajando de ciudad en ciudad. Para Prieto, estos años de formación serán fundamentales en lo artístico y en lo afectivo, de tal forma que lo marcarán para el resto de su vida; siguiendo paso a paso lo que le escribía Alexandre en su carta: «Cumple tu destino, Gregorio, cúmplelo, tú que estás hecho para el amor hasta las puntas de tus cabellos. Si no hay más que oírte: palpitas, vibras como una lira al paso del viento».

Introduction

Joaquín García Martín

"In those days, Madrid was a happy and optimistic city"
(Maruja Mallo in an interview, 1980)

Ambience:

1. adj. That which surrounds something or someone as an element of their environment.

2. noun. The air or atmosphere of a place.

3. noun. A set of physical, social, economic, etc., conditions or circumstances of a place, a community, or an era.

4. noun. Animation or opportunity for amusement that exists in a place.

1. loc. adj. Said particularly about a place of entertainment: Frequented by homosexuals.

Dictionary of the Spanish Language. The Royal Spanish Academy

1. "Evenings at the Ritz" (Las tardes del Ritz) is one of the very few *cuplés* or music-hall tunes that are still sung today, a hundred years after it was first written. With their modern, syncopated rhythms, topical themes and lyrics that stretched the boundaries of what was permitted, *cuplés* were really our country's first pop songs. People born in the 19th century had the same attitude towards *cuplé* as people born at the end of the 20th century have towards reggaeton: that it is not music, you cannot dance to it, all it does is go on and on about sex. And the truth is that there is hardly a *cuplé* song that doesn't talk about sexual relations, alcohol and drug consumption, money and power. Nonetheless, with the passing of time, the *cuplé* has

become associated with an old-fashioned, *démodé* Spain, nothing to do with the modern Europe of jazz and cabaret¹.

In actual fact, *cuplé* is the musical expression of a social milieu on the very edge of what was legal and deemed acceptable. It dealt with such topics as love, sex, and politics and it moved in spheres in which what was considered acceptable and decent was not the norm. It is essential that we bear in mind that it was a genre sung almost exclusively by women and as such it reflected their point of view, which, by force of circumstance, was on the fringes of society. Doubly so, in fact: on the one hand, because the singer was a woman and on the other, because the woman was a singer: a type of woman to be looked down upon, given that she had to work for a living and that she had to do so in an environment of such questionable morals. The first result of all this would be empowered and sexually active women².

Due to their form and content, *cuplés* were produced and took place in what were by no means mainstream venues until they began to enjoy great success in the 1920s. *Cuplé* originated in taverns, bars and *café*s, where it was appreciated by minorities who admired musical novelties, practised a certain vision of sex, and shared political affinities. In the second decade of the 20th century, its golden age, it

1. That this is so is due in no small part to the revival of *cuplé* by the motion picture industry in Franco's Spain of the 1950s, particularly in the films used to glorify Sara Montiel, films whose style and moralising undertones have resulted in the world of the *cuplé* being mistakenly identified with the traditional atmosphere of *Zarzuela* or light opera, rather than with the counter-cultural modernity from which it emerged.

2. Thereafter, in the 1930s, the popularity of *cuplé* would gradually wane in the face of competition from other genres in which women were either the object or the subject of love (*coplas*) but in which sex did not rear its ugly head or, if it did, it left the woman in question socially stigmatised, either as a fallen woman or as the cause of a man's downfall. At the same time, the spaces in which this music was performed ceased to be clubs or taverns and moved rather to the radio, where there was simply no room for sexual and politically explicit themes.

progressed from those second-rate venues to the great theatres and the covers of the illustrated magazines of the day³.

Let us return then to “Evenings at the Ritz.” This composition saw in the new decade, dated as it was between 1919 and 1921, according to our sources, with music by Genaro Monreal and lyrics by Álvaro Retana. The song is a foxtrot that tells the story of a young girl (the same young girl who sings the song, in this case) who takes tea with her mother every evening at the hotel Ritz. There, when no one is looking, she takes the opportunity to enjoy a passionate dance with a young beau who fondles and paws her until she feels she’s fit to die... Although at first she is somewhat self-conscious and asks him to stop, fearful that her mother might come upon them by surprise, by the time the last verse comes around she’s exclaiming that she’s as happy as can be, asking him to squeeze her even tighter, oblivious as to what her family might think. No matter how long she lives, she’ll never forget those evenings at the Ritz.

The song’s double entendre is not overly sophisticated: the squeezing, the thousand foolishnesses, the fear and blushing, the sensation of dying, the excitement and the ultimate satisfaction leave little doubt as to what is really going on during the evenings at the Ritz. Then again, the images it conjures up in our minds: the dinner jacket, the foxtrot, the billowing ball gowns, the ballrooms of a luxury hotel, the orchestra playing, the pearl necklaces and the short hair, all take us straight back to the Roaring Twenties. It is reminiscent of a scene from one of the black and white Hollywood films of the time... a night on the town, dance scenes dissolving into each other... but this is the Madrid of the *cuplé*.

3. *Cuplé*’s massive success had a lot to do with the phenomenon of the musical stars of mass media. When female singers cease to be second-rate professionals and instead become the centre of attention and people to be imitated (very much a 20th century phenomenon) the musical genre goes with them. Raquel Meller is a very clear case in point, in this sense.

Not only are we unaware of the intimate relationship between Modernity and the *cuplé* in terms of its content, we are also quite unaware of its origins. To return once again to “Evenings at the Ritz,” the story of how it came into being is rather surprising, since it was written by Álvaro Retana for a show staged by his friend and protégé Edmont de Bries, who was an openly homosexual author for a “star impersonator” or, to put it another way, a “*transformista*,” a drag artist⁴.

Not only has the true story of the arrival of Modernity in Spain and particularly in Madrid been lost, but we have also lost (or, if you prefer, misplaced) the story of the visibility of non-normative sexualities in our country, given that the two have nearly always gone hand in hand.

Once upon a time there was a lesbian, a homosexual, a poet, a stage designer, and a painter who met in a café, because that’s where they could be all those things in public...

2. Not all that much has been written about 1920s Madrid, or perhaps it would be more accurate to say that what has been written has not been all that good⁵. We’ve been cheated out of any insight into what was a vibrant, growing, modern and active city, very similar to the one we know today, although perhaps somewhat more so to the Madrid of the 1980s. Sandwiched between the Regenerationist impulse of the generations of 1998 and 2014 and the republican myth of 1931, we have been denied a history and a city shaped by its inhabitants, by its citizens.

4. The Spanish word “*transformista*” was the term most used at the time to refer to a man who interpreted a female role on stage. Other terms would be used down through the century, such as ‘*transvestite*’ and ‘*drag queen*.’

5. The historiography that controlled the narrative of Spain for most of the century regarded the years before the *Crusade* as a disaster that had to be remedied. In turn, the historiography that emerged in the 1970s canonised the achievements of the Republic as if before 1931, Spain in general, and Madrid in particular, were an obscurantist cavern waiting to be liberated.

Both in historical and cultural terms, the 1920s (los locos veinte, los felices veinte, the Roaring Twenties, the Golden Twenties, les annes folles, gli anni ruggenti, der Goldene Zwanziger) span from the end of the Spanish flu pandemic to the stock market crash of 24 October 1929 and are regarded throughout the Western world as a time when societies moved on from the trauma of the First World War in a spirit of hedonism and consumerism, while witnessing the birth of fascism and the consolidation of the revolutionary model of Russian communism. It is a period dominated by the expansion of the economic cycle, based above all on stock market speculation and rampant industrialisation, which mainly favoured urban development and meant the definitive abandonment of the rural world as the centre of the social, economic and cultural structure. In many ways it can be said that the 20th century, as we would come to understand it later, began in the 1920s.

In the 1920s in Spain, all these factors were also at work, albeit with nuances and singularities that made the result somewhat more noticeable than in neighbouring countries. In fact, to a large extent, the 1920s were the fulfilment of the Regenerationist ideals that a section of Spanish society had been championing since the end of the previous century. Although plagued by contradictions and besieged by opposition, Spanish society culminated a cycle of transformations the likes of which would not be seen again until some 50 years later. There are a whole series of singularities that mark these processes and make them possible in a quite different way to that of other European countries, even though the elements at play are one and the same:

First of all, there is the fact that Spain had not suffered the trauma of the First World War. Spain remained neutral throughout the conflict, thereby avoiding the material destruction and, above all, the terrible human psychological toll endured by the countries that did go to war. While the other European nations had to rebuild themselves physically, morally, and socially, not only had Spain not suffered

any damage, but it had also benefited economically as a producer and marketer of war material for both sides. This economic windfall would be used to set in motion a series of industrial and financial modernisation processes that had already been carried out in other neighbouring countries and which would give rise to identical social conflicts. Most of the profits from the world war would be ploughed back into stock market speculation, paying scant heed to other areas of industrialisation that were still running at a loss, and ultimately wiped out by the effects of the crash at the end of the decade. Nevertheless, throughout these years, the impression that Spanish society, especially urban society, lived under was one of greater economic wealth, and, in fact, the effects of this wealth could be seen all around in a physical and evident way. In a way that was just as obvious as it was paradoxical, these economic processes would prove decisive for the crisis of the Restoration system that would mark the decade.

Because the 1920s in Spain also coincided with the dictatorship of Primo de Rivera, the penultimate and desperate attempt of the Restoration system to prolong itself in time without solving the problems that had been created by the political formula chosen for the return of the Bourbons to the throne. On 13 September 1923, General Miguel Primo de Rivera led a coup d'état against the government. The very next day, King Alfonso XIII appointed him head of government in a process that was almost identical to the one that had taken place exactly a year earlier with Mussolini's march on Rome and the support of Victor Manuel III. In Spain, the Constitution was suspended and political parties banned, effectively interrupting the democratic system, and for the next seven years, Primo de Rivera would rule by means of his coup, martial laws, military juntas and directorates. It would be a race against reality that would only succeed in sinking a regime that was incapable of resolving its own contradictions, in an increasingly polarised but clearly anti-monarchist society.

Curiously, however, although the dictatorship was particularly strict in its persecution of any political dissidence, especially with regard to peripheral nationalism and workers' movements, it did allow a certain degree of freedom, and a certain amount of leeway, in terms of morality⁶. Although Primo de Rivera's Junta based its political ideal on the Church and the Monarchy as the cornerstones on which to construct the State, it seemed to be more concerned with controlling an increasingly powerful opposition than with paying anything like the same attention to what its citizens did with their private parts. The fact is that there was a "moral relaxation," especially in the urban environment.

Because it is important to bear in mind that all these processes did not unfold in the same way in a major city, in a provincial capital or in a small town⁷. The fact is that the structures of social construction weigh much more heavily in smaller communities, where everything and everyone is much more visible, while the relaxation of these same structures and the anonymity provided by larger populations give rise to other realities. Moreover, in more populated places, cultural spaces open up where other ways of understanding sexuality and affection emerge and can be debated and put into practice. In this sense, once again, Spain's neutrality during the war was an important factor, as it led to the arrival of exiles, especially to Madrid and Barcelona, who brought with them new ideas that were being discussed in the rest of Europe. Let us not forget that Diaghilev's Ballets Russes - who were touring Spain when the conflict broke out, performing works by

6. In no way should this be taken to imply that the Dictatorship of Primo de Rivera did not apply the norms of Catholic morality in an absolutely rigorous manner or that it did not assume the Church's ideas on sex as its own. It simply refers to a certain degree of leeway when it came to controlling what Spaniards did with their bodies in bed as opposed to what they did or said in factories, public tribunals and organs of political expression.

7. Just as is the case today, one hundred years later, homosexuality was not experienced in the same way in Chueca, Torremolinos, Palencia and Chinchilla de Montearagón.

Stravinsky - were forced to extend their stay, and, therefore, to produce new shows in collaboration with Spanish artists⁸. Madrid was a "nest of spies" by the time Mata Hari presented her Balinese dances at the Grand Kursaal in the Plaza del Carmen.

The 1920s was when Madrid went from being the capital of a monarchy to a great modern metropolis. This is when it physically became the city we know today: the second phase of the Gran Vía avenue was completed during the course of this decade, including some of its most characteristic buildings (the Telefónica Building, the Hotel Gran Vía, the Matesanz de Palacios House, the Casa del Libro, the Unión Relojera-Grassy Building, for example), and the squares of Callao and Red de San Luis, with Palacios' pavilion providing access to the Metro. The "Almacenes Madrid-Paris," Spain's first department store, opened for business at number 32. What was then Secundino Zuazo's concert hall, the Palacio de la Música, opened its doors, as did the Palacio de la Prensa and the Avenida cinema.

The city's first bus lines began running in 1922, as did another means of public transport, the tram. Not only that, Line 2 of the Metro was built from Sol to Ventas and thereafter extended to Cuatro Caminos. At the beginning of the decade the city's streets were overrun by as many as 400 vehicles, forcing the city council to make it compulsory to drive on the right-hand side of the road. The speed limit was 20 km/h. In 1926, the capital's first traffic lights were set up at the junction of Calle Alcalá and the Gran Vía.

Urban transport was important because the city simply did not stop growing: in these years the population of Madrid

8. In 1917 the embryo of what was to become "The Three-Cornered Hat" (El sombrero de tres picos), the legendary show featuring music by Falla and choreography by Massine, was performed at the Teatro Eslava in Madrid: a pantomime entitled "The Magistrate and the Miller's Wife" (El corregidor y la molinera), written by Martínez Sierra, or in all probability, by his wife, María de Lejárraga.

exceeded one million inhabitants for the first time, half that of Paris or Berlin, but very similar to that of Rome or Vienna. Spain was still an eminently agricultural and rural country, much more so than France, Germany, Italy or Austria, but the great exodus from the countryside to the city that would characterise the 20th century had already begun and this new population was going to need somewhere to live. One urban development plan after another was implemented in the city in an attempt to satisfy the new housing needs and to find a way to connect the new neighbourhoods to the historic centre. This was the time of the so-called “colonies,” cooperative housing schemes or districts that offered homes for middle-class professionals who wanted to live in quality surroundings: the postmen’s colony, the security guards’ colony, the railway workers’ colony, etc. Further afield, more or less illegal neighbourhoods also began to sprout up for people flooding in from the countryside with scant financial resources. At the same time, the historic city was divided between the aristocratic palaces that lined the Castellana as far as the Altos del Hipódromo and the popular 19th century neighbourhoods that were already part of the capital and home to the residents of the Madrid of yesteryear (Lavapies, the Rastro flea market).

The favourite pastimes of the *Madrileños* of the 1920s were still the theatre, especially musical theatre, and bullfighting. But new forms of entertainment were beginning to gain physical and social space, especially the music hall and the cinema. The relationship between those two media (both of which were of foreign origin) and what was going on outside Spain turned them into a way of introducing new ideas, images and situations that would produce changes in the Spanish people’s way of thinking. Because the 1920s saw the consolidation of two of the concepts that would leave their mark on the 20th century: leisure and the mass media and their public *mise en scène* through fashion. The newspapers of the day, whether text-based or illustrated (graphic supplements) were not on their own. They were joined by fashion magazines like Blanco y Negro, linked to the conservative

daily ABC, or more specialised magazines such as *Estampa*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* and *Flirt*⁹. These magazines were also one of the spaces that gave vent to the important role that women were assuming in Spanish society.

This was the beginning of Madrid's long-lasting relationship with nightlife, and the city's major arteries were dominated by huge advertising posters and neon lights. People began to frequent cocktail bars or so-called American bars, the first of which, the *Pidoux American Bar*, at number 20 *Gran Vía*, would inaugurate a fashion that would really take off during the following decade. At the same time, social and cultural life was still alive and kicking in the cafés that had been the city's lifeblood since the middle of the previous century. A little further afield and frequented by the working classes, traditional taverns, bars and wineries became places where the night came to an end, or not... Cafés such as the *Levante*, the *Fornos*, the *Pombo* and the *Colonial* coexisted with the *Negresco* and the *Granja del Henar* beer hall. *Valle Inclán* and *Gómez de la Serna* began to yearn for the provincialism that they had so often criticised just a few years earlier.

Drug consumption also began to feature prominently in the social life of the day, linked primarily to the middle and upper classes who could afford to pay for such substances and who had and appreciated the leisure spaces in which consumption took place.¹⁰

9. These publications were what we might well now call "trendy magazines" and included information on all the issues that shaped the creation of an individual who aspired to self-improvement through consumption: clothes, yes, but also accessories, decoration, society, personalities, furniture, etc.

10. In the cuplé "*Cocaine*," *Alvaro de Retana* tells the story of a woman who resorts to heroin to help her get over an unhappy love affair, which drives her to breaking point. Fortunately, one night she tries cocaine and it helps her to cope not only with love's not so sweet sorrow but also with the life-limiting constraints of opiates. The plot is so melodramatic, exaggerated, provocative and drug-centred that it could well have been taken straight out of one of *Almodóvar's* early films from the 1980s.

Madrid, at once cosmopolitan yet traditional, had twenty theatres, more than thirty cinemas, two metro lines, several skyscrapers and a constantly growing population that was in the midst of a fundamental moment of change. At this time, the city had some 25,000 telephone lines and more than 30,000 telephones. There were 44 tram lines, 2 metro lines, 10 bus routes and the first scheduled flights began to touch down in Getafe while a new airport was being built in Barajas. The first department stores opened on the Gran Vía. The city grew between cuplé and jazz.

As far as the arts are concerned, this period also coincided with the so-called “Silver Age” of Spanish literature, the most outstanding exponent of which were the poets of the Generation of ‘27. The literary splendour of the time has meant that the quality of artistic production in other fields has tended to be overlooked. But this is also why this decade is so particularly interesting: it was a time that spanned two periods, a time even of a generational change: on the one hand, the demise of the *fin-de-siècle* authors, the protagonists of Modernism and its different waves, now in the twilight of their careers and in positions of power in the Academy, and on the other, the young creators who had grown up under the influence of the avant-garde and who were beginning to paint and compose and publish their work in these years. A time of change then, and Madrid is where this is played out, thanks to its different meeting places, its media and its spheres of power.

And finally, it is vital that we remember that it was during these years, the 1920s, that women began to enter the professional world on a massive scale. They would be especially visible and important in art and literature. Although it continues to be a constant and ongoing struggle, it was during these years that women began to no longer be an exception. Or, if you like, it was the decade of the trailblazers. Women who took over from Carmen Burgos and Emilia Pardo Bazan, women such as María Zambrano, Rosa Chacel, Gloria Fuertes, Concha Méndez, María Teresa León,

Carmen Conde, Luisa Carnés, and Ernestina de Champourcín. These were the years when Maruja Mallo, Angeles Santos and María Blanchard held their first exhibitions.

3. Although the word “homosexual” had already been coined, there was still a long way to go before it would become a popular term among the less well-informed strata of the population and even more so before it would take on the social and political weight it has today. In the 1920s, one would be more likely to hear words and terms such as “inverted” and, above all, “third sex,” suggestive of something that exists somewhere between male and female. On a more colloquial level, our ears would have been treated to the likes of “fairy,” “queer,” “pink-coloured vice,” “ambiguity” “inverted,” and, of course, “pansies” (*bujarrones*), a term that has been used in Spanish since the 16th century.

Just as is the case today, a hundred years later, the visibility and acceptance of and coexistence with homosexuals is not the same in Madrid as it is in smaller and more homogeneous communities such as a village in Aragon, say. Then again, neither in public nor in private will this visibility be the same for members of the upper classes with all their firmly established purchasing power and living in a cultured environment in Madrid as it is for someone from a poorly educated background getting by on a survival budget.

Published in 1901, “Bad Life in Madrid. A Psychological and Sociological Study with Drawings and Photographs Taken from Life” (*La mala vida en Madrid. Estudio psicossociológico con dibujos y fotografías del natural*), by José María Llanas Aguilaniedo and Constancio Bernaldo de Quirós, contains what are probably the first portraits of homosexuals in Madrid. The chapter entitled “Sexual Inversion” features a taxonomy (Pure Inverts, Pseudo Inverts, Dimorphous Unisexuales or Polysexuales, Uranism, Tribadism...) which includes physical measurements, police files and medical reports and scientific descriptions of men who, always associated with prostitution and delinquency,

participate in the “total perversion of the genetic instinct, in an obsessive or impulsive manner, implying an irresistible homosexual tendency.” Thanks to the six photographs that accompany the text, we can even see their faces. The context in which they appear is, of course, one of illegality and the perversion of nature and normality, one of delinquency. Over the course of the next 20 years, Madrid would undergo an enormous and indeed radical transformation in this area.

Homosexuality was made visible in two main ways: through the media, especially the press, which reported or reproduced criminal acts related to the homosexual community, and through literature, both scientific and fictional. Art and literature would play a fundamental role in this process, given that they are two environments that tend to be socially more permissive in terms of social norms and because they also serve as distributors of ideas and concepts for the rest of the population.

Homosexual characters began to appear in literature at the end of the 19th century. Two examples would be the effeminate clergyman in Emilia Pardo Bazán’s “The House of Ulloa” (*Los Pazos de Ulloa*) and Celedonio, the altar boy in Clarín’s “The Regent’s Wife” (*La Regenta*); in other words, they are almost always men of the cloth. Some women of somewhat dubious sexuality also appear, such as Pérez Galdós’ Doña Guillermina, albeit hidden behind the cloak of ambiguity that defined these characters, whose sexual orientation is never explicitly named *per se* but rather described in terms that the reader of the time would understand. The case of women is always more discreet and, as is always the case, rarer. Be that as it may, the first novel ever published in Spain with a main character who was a homosexual was about a lesbian, *Zeze*, by Angeles Vicente, published in 1909.

When the commercial literature that was heir to naturalism arrived on the scene, sex-related themes, with the

penchant for crudity so often ascribed to this school of literature, would increasingly encompass heterodox sexual activities. Intent on achieving commercial success by being scandalous, the likes of Emilio Carrere, Felipe Trigo and Carmen de Burgos began to include themes and characters that had hitherto never appeared in print. The child-caressing priest in Pérez de Ayala's AMDG is probably the best known example and the one that caused the biggest stir at the time. And as you can see, we are still in the clutches of the Church.

All this changed when two great literary scandals arrived from abroad, releasing homosexuals from the caricature of a perverted, touchy-feely priest and placing them firmly in secular society. Scandals, which spoke, for the first time, of something that occurred beyond the judicial or pathological: the Wilde case and André Gide's "Corydon."

The uproar caused by the publication of André Gide's "Corydon" (the first complete edition bearing the author's name dates from 1924) reached Spain in 1929 when it was translated by Julio Gómez de la Serna (Ramón's younger brother). Its second edition, also from 1929, featured an introduction, an "anti-Socratic dialogue," by Gregorio Marañón. Interestingly enough, Julio Gómez de la Serna was also the translator of Oscar Wilde (although not of his *De Profundis*, with Margarita Nelken producing the Spanish version), an extremely popular author in turn-of-the-century Spain. His influence can of course be traced back to Ramón and to Hoyos y Vinent, but also to Valle Inclán, Cansinos, Azorín and D'Ors.

"I was never interested in all that Oscar Wilde business. It seemed to me to be a totally pretentious spat between a pair of old maids. The English courts were also very inept. The judge should have said to the writer: "Look here, Mr. Wilde. This problem of yours is of little consequence to us. Catch a boat, take yourself off to the continent and set yourself up wherever you like and live wherever and however you

like." Oscar Wilde's trial was as ridiculous as Gide's Corydon. From what little I have read of it, this book seems to be an apology for homosexuality. What is this apology and pedagogy for? I have no idea. I think he could just as easily have written an apology for herpes or haemorrhoids." Pio Baroja, "From the Last Turn of the Road" (Desde la última vuelta del camino).

In the field of novels, two titles were published over the course of the decade that were in fact revolutionary, given that, for the first time, they dealt with the subject of homosexuality as a major theme. They are novels that handle the issue in a direct, clear and explicit way. The plots are not minor or parallel and they do not hide their intentionality. They are not intended to cause a scandal nor to embellish nor even to attract the public with racy or controversial themes: they are intent on talking about homosexuality from a positive and empathetic point of view. As far as possible, at least. This had never happened before, and both books positioned themselves in one of the two favourable spaces on the question in Spain at the time. It is worth mentioning that both authors hailed from former Spanish colonies overseas, one from Chile and the other from Cuba, and were representatives of their countries' upper classes, which still maintained ties with the metropolis.

Chronologically, the first one was the "Passion and Death of Deusto the Priest" (Pasión y muerte del cura Deusto), published in 1924 by Augusto D'Halmar. The novel tells the story of the relationship between a Basque priest called Iñigo Deusto, who settled in Seville, and a young gypsy called Pedro Miguel. Although the relationship is never made explicit (and certainly not physical), it contains all the necessary ingredients, including the astonishment at the discovery of one's own affectivity. The narrative focuses above all on the sensory, on the city, the climate, the places, the clichés of the sensual world of the south that unveils itself before the gaze of the stoic priest from the north. Through smells, perfumes and colours, the author

succeeds in creating an atmosphere of sensations through which he is able to circumvent a more explicit reality. Pleasure is in the air but is never named.

Clearly, a relationship between two men cannot prosper. In fact, one of them only discovers his own nature quite late in the text and the other almost at the end. Only through purity could D'Halmar save his characters. Once the doors of the body have been thrown open, the world of criminality beckons, hence the protagonists must restrain themselves long before that. Not only in their deeds, but also in their words and intentions. The novel makes no value judgments about the characters, but then again, at no point do they express the true nature of their feelings. Thanks to the latter, the former is achieved. Only at the end of the novel do we arrive at a certain degree of understanding between the characters and the reader. Nothing has changed: just as in the cinema of the 20th century (and that of the 21st as well, to date at least), at the end of the film the homosexual must die, as this is the only way he can atone for his guilt (and thus prevent his evil from spreading to others). Deusto the priest dies well-nigh in the arms of young Pedro Miguel who finally seems to understand the truth of his feelings towards the other man:

"... Then that man who had starred in so many shows, who had received such acclaim, who had sniffed the perfume of the flowers that fade in the youth of the flesh of a summer, an autumn and a winter, an immense longing to behold himself in the pupils of love, to reverberate in its words, to be intoxicated by its vapours, took possession of the epebe. And above his head, bathed in the setting of the last sun, his hand brushed that of the priest, who at that precise moment was touching his purple lips and smothering the incoherent sounds uttering from them, as if they were floating over his mouth or coming from farther and farther away... His palate would not savour the honey, nor would it be defiled by gall. And that mystery which we call the voice, would be drowned

out forever, with the broken harp of the vocal cords, at the back of the throat...

But now it was the hands; Iñigo's and Pedro Miguel's hands met again beside those that were still feverishly bending, but which, like life, would no longer grasp anything but smoke and nothing... The Basque priest's stammering was almost as uncertain as his movements. Flushed and pallid as a dying man, his breathing had become no less painful. And delighting in that mortal confusion, the misguided adolescent caressed his fingers, on the very palm of that right hand, already in the grip of death...."

Pedro Miguel understands his feelings (*"an immense longing to behold himself in the pupils of love, to vibrate to its words, to become inebriated with its vapours, took possession of the youth"*), even though Deusto's death will not only prevent him from knowing love but will also save him from suffering the shame that this particular type of love entails (*"He would neither taste the honey on his palate, nor be ravaged by bitterness"*). Holding hands, Ignacio Deusto dies in the throes of a death rattle or an orgasm (*"Flushed and pallid as a dying man, his breathing had become no less painful."*), while the young man (now aware of his condition: he is "equivocal") caresses him while the former "takes pleasure in that mortal conturbation."

The other major title was "The Angel of Sodom" (El ángel de Sodoma) by Alfonso Hernández Catá, which was published in 1928. What we have, in this case, is a novel that seems to have been written in the service of, or to have taken as its model, the scientific theories of the day, particularly those of Gregorio Marañón. Marañón would in fact write a prologue to the second edition. The novel tells the story of José María, the heir to a family that has fallen on hard times but whose name is still respected in its small provincial environment. As heir, he is tasked with looking after his siblings, two girls, ablaze with femininity and as such completely useless, and a boy, totally at sea in his hyper-masculinity. Our hero is stuck in the middle, torn between duty

and desire, with a sickly body, more interested in what goes on inside the house than in life outside, meticulous about his hygiene and grooming, highly responsible, tidy and dutiful. Just like his name, he is a mixture of male and female. While his sisters indolently languish and wait for the man who will extricate them from their lethargy through marriage, and while his brother puts the family name on the line in one of those escapades that are so befitting of real macho men, José María sacrifices his life on the altar of daily work, in keeping up appearances, chastity and the memory of the past glories of his surname. In other words, within the family, José María performs the role of mother, and in society, that of a sexless man.

"A sulphurous clarity illuminated the innermost depths of his life, right down to the confines of his boyhood. Everything clicked into place and was explained. What raw, implacable light, what horrifying logic! The least conscious movements of his soul and of his flesh became coordinated and made sense. Now that childish reserve, that time spent playing with dolls and pots and pans, that skilful sewing of buttons and darning, that delight found in the company of girls at school, that avoidance of the boys' violent games, took on the value of a spring whose pestilent and suddenly released waters threatened to drown him. (...) His memory found traces of it even as far back as where childhood erases the external differences of sex and expresses it only in the colours of attire. And from somewhere far beyond his reason, the ironic voice of nature came to him, saying: "Disobey your forms, turn your back on your virile condition."

Until one day, the circus comes to town and he sets his eyes on a lion tamer (a supremely masculinised figure: all muscle, strength, courage, a daredevil, a man who subdues wild beasts). At first glance, he understands the reality of his nature. Any uncertainties he may have harboured are dispelled by sexual desire: it gives meaning to the doubts he has always had and sets in motion a life plan designed to conceal his true nature. From this moment on, he will

embark on a life of concealment and denial, an attempt to convince himself that he is living a normality that he does not feel. If, before this revelation, José María's sexuality had been made manifest through characteristics attributed to the feminine, he will now set in motion behavioural mechanisms that are associated with the masculine.

But in the end, José María cannot escape his nature and he decides to flee to a new life in which he is free to express his desire. His only concern is his family's good name, which is why he hotfoots it all the way to Paris where no-one knows him nor his fall from grace - for him, it is always a fall into evil and shame. It is never a realisation. At the last moment, before he becomes lost, before the reader begins to despise him, he chooses to die by throwing himself under an underground train. Yet again, the only solution for the "good" homosexual is death¹¹.

Hernández Catá introduces us to a homosexual whom we must understand and pity: it is not his fault, it is his nature. Because it is no longer a question of vice or evil, it is about admitting that homosexuality exists, that it forms part of the natural spectrum, even though this does not make it any less despicable, and all it does is explain its origin from a scientific point of view.

It was in the 1920s in Spain that homosexuality made the transition (a return journey, as we shall see later) from the criminal to the pathological. As we have already mentioned, the great artifice of this change was Gregorio Marañón, thanks to the publication of his "Three Essays on Sexual Life" (*Tres ensayos sobre la vida sexual*) in 1926. The subtitle gives an idea of the basis of the work ("Sex, Work and Sport. Maternity and feminism." *Sex Education*

11. Only a chaste homosexual, one who has not performed the sexual act (who would therefore by definition be a criminal) can retain the reader's sympathy. The poor man hasn't done anything reprehensible, in fact he preferred to die rather than sin. Just like a Catholic martyr but in the same setting as Anna Karenina.

and Sexual Differentiation" (Sexo, trabajo y deporte. Maternidad y feminismo. Educación sexual y diferenciación sexual") and of its limitations, but what is certain is that it was destined to be a text of capital importance, a highly important contribution to how the subject was treated - it was widely and rapidly distributed at home and abroad.

The stand taken by the three essays on the subject of women and sexual differences is based on a mixture of eugenics, biology, a primitive knowledge of how secretions and hormones work, and the role of each of the individuals studied in society. Hence women are defined in terms of motherhood and men as providers. Marañón does not despise women, nor does he disparage them just because they are female, but he does base his defence on the definition of a biological design modelled on having children. This determinism is explained in a scientific and benevolent way, and in fact he ends up justifying and extolling the values of his day: *"The two sexes are neither inferior nor superior to one another; they are simply different. (...) sexual characteristics do not end in a morphological differentiation between the two sexes, in their different outward appearance, rather they extend to the functional field, that is, to the physical aptitudes of one and the other, and they reach the noblest strata of the spirit, and emotional and psychic life. (...) It is therefore unquestionable - Marañón reminds us - that a woman must first and foremost be a mother, forgetting everything else if necessary; this is an inexcusable obligation of her sex, just as a man must apply his energy to creative work by the same inexcusable law of his masculine sexuality."*

In the case of homosexuality, there is an initial state of bisexuality or intersexuality, as observed in many organisms in the early stages of their development. Thereafter, if all goes smoothly, one sexual identification will become dominant and any other option will be identified as a regression. Which is to say that something has gone wrong during the

individual's development, since one sexuality has not been able to impose itself on the other¹².

Marañón thus recognises the existence of sexual ambiguity and identifies its causes using scientific explanations. He even puts forward a number of remedies to avoid its existence: *Take any average lad and give him a very manly type of education and you will not only encourage the development of his virile habits... but also the development of his specific tissue, of his virile organs, that is to say of an anatomical and permanent condition. At the same time, naturally, you will also hinder the development of his female elements. And the reverse will be true of a girl, depending on whether or not she is brought up in an atmosphere of femininity... The increased number of girls with physical stigmata of virilisation that we are witnessing today... seems to me to be undoubtedly due to excessive sport, that is to say, to the abuse of a virile activity."*

"One may say with assurance that homosexuality, even as a product of insufficient sexual differentiation, becomes less frequent the closer we get to the man. And in mankind it might well have disappeared by now had unfortunate psychological and pedagogical influences not hindered its disappearance. In any case, like all other aberrant manifestations of love, it is diminishing every day... To quote Bloch: 'As a result of the research I have carried out, I have become convinced that today, not only are there not as many perverts as in the past, but that the perverts of today, for the most part, cannot be considered as degenerates.'"

As we have said, these studies were of capital importance in the knowledgeable and more advanced society of the

12. Thus we can well understand why Marañón was so interested in Hernández Catá's novel that he wrote a prologue to it, or why he did so in accord with his lines of work: both texts view what we now call sexual orientation as the result of a struggle in which there are winners (those who dominate the other) and losers (those who have not been strong enough). At the outset, the novel's protagonist contains both sexes (José María), and all of his vicissitudes are rooted in the impossibility of either one defeating the other.

time and paved the way, as did other texts that appeared at the same time in other parts of the world, towards a new way of understanding sexual diversity as something that was not limited to police records (vice and delinquency) but could be explained in the language of science. However, the penal system would end up having the last (printed) word in Spain in the 1920s.

In 1928, General Primo de Rivera finally managed to have a Penal Code drafted and proclaimed to his own specifications, thereby creating a legal tool that would allow him to govern the country unhindered instead of having to extend the periods of state of emergency as he had been doing since 1924. The legal framework was so restrictive and met with such opposition that it became one of the factors that led to his downfall in 1930.

Until then, Spanish law allowed homosexuality to be prosecuted on the grounds of what was known as public scandal. Being homosexual was not defined as illegal or punishable as such, and, in fact, the acts that specifically constituted a public scandal were not described in detail. That had been left to the discretion of whichever judge happened to be on duty. Until now. Because in 1928 sexual relations between individuals of the same sex were included, in black and white, in the laws of the Kingdom of Spain.

Under the title "Crimes of Public Scandal," Chapter IV, Art. 616 states that *"Anyone who, regularly or in a scandalous manner, were to engage in acts contrary to decency with persons of the same sex shall be punished with a fine of 1,000 to 10,000 pesetas and shall be especially disqualified from public office for a period of six to twelve years."* In other words: sexual intercourse is most definitely a crime of public scandal, it is specifically a punishable act and, moreover, it is punishable at twice the rate of an act performed by individuals of different sexes.

4. The purpose of this project is to celebrate the lives of a series of creators, men and women, who, in Madrid in the 1920s, lived their homosexuality openly and freely. Some completely, others less so, but all of them, to a greater or lesser extent, "outside the closet." There are more examples, but our intention here is to focus on those who, because of their importance, their uniqueness and, above all, because of the public way in which they lived their truth, were pioneers of the spaces of freedom that we now enjoy.

The aim of this project is to chronicle these lives and their work in order to draw attention to them and to remember their names and their stories all those years ago. To revindicate them and the city that embraced them and which became the setting for a story that is not told as much or as often as it should be.

Our knowledge of these individuals still depends to a large extent on the erratic way in which they have been studied. Whether it is because of the regard in which their work is held (a painter, serious art, has not been valued in the same way as an illustrator, applied art in the best of cases), or because of passing fashions or an interest in researching certain names or periods (clearly the Civil War is much more interesting than the World War), or because some materials and sources have been preserved and others have not (it is much easier to preserve manuscripts than it is to keep costumes or stage sets), the fact is that we know almost everything there is to know about Federico García Lorca, and very little about Pepe Zamora. And this despite the fact that they are both fascinating characters and essential trailblazers in their professional work. Recently, there has been a considerable upturn in our interest in less well-known people and we now have very recent, high-quality works on people who were almost unknown not that long ago, such as Victorina Durán and Álvaro Retana. In the case of others, such as Zamora, in-depth work is still needed.

In the same way, we must also emphasise the meagre presence of women (only two) among the profiles portrayed. This is due to the fact that the two objectives of the project: visibility and professionalism, were (as they still are today, one hundred years later) more difficult to achieve for a woman than for a man. Even in a more permissive environment such as the intellectual or artistic milieu, a woman's ability to participate in the world of work was very limited. Their ability to openly express their affectivity and sexuality without suffering consequences was even more limited. Such evanescence is the terrible result of a double discrimination: for being a woman and for being a lesbian.

I have chosen to dispense with footnotes and other scientific apparatus as basically this is not that type of publication and to make it easier to read. That is why I have also included a bibliography which does not so much seek to justify the text as to complement it and enhance our knowledge of the period and of the authors portrayed.

The names that appear here do so because they lived their sexuality and their affectivity in a public way and because they created their own genuine personal and professional support networks. These were genuine support networks identical to the groups that would play such an important role in the evolution of the acceptance of sexual diversity in the latter part of the century. These are not isolated cases. They were a widespread reality. They are not unique examples; rather they form a social and cultural fabric. The time frame is also clearly delimited by the decade. I have had to leave out painters such as Nestor, who was in his heyday in the preceding years, and fundamental literary works, such as Lorca's so-called "Sonnets of Dark Love" (Sonetos del amor oscuro) or the bulk of Cernuda's poetry, which were written and published in the 1930s.

The project's time frame was a random decision, but that is the period covered by this project. What is fundamental is the fact that we have preserved real and truthful

testimonies of all of these people, whether their own or those of others. This has nothing to do with backbiting or gossip: they are the authentic and direct expression of a reality that was communicated, more or less clearly and explicitly. To once again use an absolutely anachronistic expression in this context, they were all “outside the closet,” to the extent that such a thing was possible given the social and linguistic limitations of the time. They are the protagonists, but, as such, they are the product and a reflection of a society that was working its way towards recognition.

Lake Opals at the Café Chantant: the Madrid of Antonio de Hoyos y Vinent

Carlos Primo Cano

In January 1943, Madrid's *Medina* magazine published a review of a staging of a play in which it alluded to its aestheticism in the following terms:

Fashion, when it and nothing else determines the exteriority and the content of any artistic production, produces negligible results. Particularly so in the case of the aestheticisms and macabre frivolities of twenty years ago: affectation, languid postures, the spectre of the rose, black masses and all that confused and falsified world that found its perfect - Spanish - expression in the novels of Antonio de Hoyos y Vinent.¹

Given the time that has elapsed since then, we have no idea who lurked behind *Geneva*, the pseudonym chosen by the contributor to this magazine, which, in the darkest days of the post-war period, proclaimed the ideals of the Falangist Women's Section. What makes the quotation interesting is, primarily, its date. A search through newspaper archives yields very few references to Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, 1885-1940) in the Spanish press during the two decades following the end of the Civil War. Yet the virulent nature of this fragment is also striking, to

1. Geneva, "In the Footlights" (A la luz de las diabras"), *Medina*, 97, 24 January 1943, p. 26. The work in question was Alberto Casella's *Death Takes a Holiday* (*La muerte en vacaciones*) at the Teatro María Guerrero.

say the least. Who among Medina's female readers might recall the name and figure of this prematurely forgotten writer? And above all: Why did the memory of those "macabre frivolities" continue to irritate the anonymous author of the column? A rapid semantic analysis may provide us with a clue. *Affectation, languor, confusion, falsity*: as far as Francoist morality was concerned, the cultural, intellectual and social boom of the 1920s was an episode that needed to be erased from the history books under the pretext of its supposed decadence. Even at the cost of laying bare its own mediocrity.

In 1943, three years had already gone by since Hoyos y Vinent had died, forgotten and ill, in Franco's Porlier prison, the same building that is home today to the Calasancio School in the Barrio de Salamanca neighbourhood. It is an evocative image: the writer, at one time a provocative aristocrat and then, from the 1930s on, a convinced - and committed - anarchist, died in the very heart of elegant Madrid, abandoned by well-nigh everyone. His last moments are captured in a dignified tribute by the writer Diego San José, who shared his captivity with him. "Isolated by his stubborn deafness and almost blind, the distinguished writer and contrite aristocrat took advantage of the little sight he still had in his left eye to read by the window at his bedside," writes San José. "And he read constantly, as if wishing to make the most of the remaining daylight..."² The writer had been imprisoned because of his political affiliation - one he never sought to deny - and when he died after a sudden illness in the sordid cells of Porlier, his brother, the Marquis of Hoyos, came to the prison as the family's representative. "He stood briefly before the corpse without showing any great sorrow; on the contrary, by the look on his face it seemed as if a burden had been lifted from his shoulders. He said an Our Father - but of course - and left the room without even deigning to look at those of us who had been worthy companions of the man who

2. San José, D. (2016). *De cárcel en cárcel* (Ed. Juan A. Ríos Carratalá). Sevilla: Renacimiento, pp. 177-188.

had regained his absolute freedom in such a sad and dark manner,"³ San José tells us.

May these two posthumous evocations serve as a portal through which to approach the life of Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, 1884-1940) under the signs that marked his history. On the one hand, his passion for literature and writing, which he pursued in dozens of novels and short stories, several essays, a handful of plays and hundreds of journalistic articles. On the other hand, the eccentric originality of a man defined by his character and, therefore, by his reputation as a dandy, one of the most unquestionable figures of the Spain of the Silver Age. Hoyos' oeuvre is nourished both by his own texts and by those that many of his contemporaries dedicated to him: thanks to his astonishing figure and unbridled personality, Hoyos was one of those characters that add a touch of spice to any self-respecting biography, which is perhaps why he features in the memoirs of González Ruano, Cansinos Assens, Gómez de la Serna and Gil-Albert. It was these recollections that prompted his latest revival in the 1960s and 1970s, in a perhaps marginal yet constant vindication that led to the exhibition which has in turn inspired this monograph, and nor is it surprising that its title, *A Question of Atmosphere (Cuestión de ambiente)*, should also be the title of Hoyos' first novel.⁴

3. San José, D., *op. Cit.* pp. 178-179.

4. The bibliography on Hoyos y Vinent contains a number of essential titles, not least the monograph by María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent: A Figure of Hispanic Decadentism (Una figura del decadentismo hispánico)*. Oviedo, University of Oviedo, 1998. The short essays dedicated to him by Luis Antonio de Villena have also been of fundamental importance: "Antonio de Hoyos y Vinent: the Pose and the Decadence" (La pose y la decadencia) in *Pirates with Yellow Gloves (Corsarios de guante amarillo)* (Barcelona, Tusquets, 1983) and "Antonio de Hoyos y Vinent in 1916" in *Masks and Forms of the fin de siècle (Máscaras y formas del fin de siglo)* (Madrid, Valdemar, 2002). Villena has also written forewords and introductory studies for the reissue of *Aromas of Lethal Indian Spikenard and Maddening Ovonía (Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece)* (Barcelona, Azul Editorial, 2010) and other titles, and offered an interesting evocation of the times Hoyos and Retana lived in, in his novel

A spy hiding in the taffeta

Born with a silver spoon in his mouth into a noble Spanish family, the fact that Hoyos y Vinent so emphatically refused to save himself - as his biographers assert - from what he expected would be and indeed ended up being certain death in the most abject misery, says a great deal about what, more than eight decades after his death, we might well refer to as his relationship with privilege. And Hoyos knew all about privilege. Considerable family wealth, for a start. And a cosmopolitan and multilingual education, thanks to the different posts held by his father, an important diplomat with ties to the monarchy. Thanks to these connections, he lived and studied at the Theresian Academy in Vienna at a time when, just fifteen minutes' walk away, the Vienna Secession and its spirit of renewal was raging. He went on to study at Oxford and in Madrid, where, in 1903, at the tender age of nineteen, his aforementioned debut novel *A Question of Atmosphere* went to press with a prologue by a distinguished friend of the family: Emilia Pardo Bazán.

Never again would he leave Madrid, other than to visit with certain regularity the holiday retreats of high society, which

Divine (1996). More recently, we have been blessed with several modern editions of Hoyos' texts: *The First State (El primer estado)* (Madrid, Ediciones 19, 2014), *The Monster (El monstruo)* (Logroño, Pepitas de Calabaza, 2009, with an introduction by Julio Monteverde) and, most notably, a compilation entitled *The Flame is Beautiful. An Anthology of Writings by Antonio de Hoyos y Vinent ((La llama es bella. Una antología de escritos de Antonio de Hoyos y Vinent)* (Madrid, Ediciones Cinca, 2020), which includes a very interesting introductory study by Julio Monteverde, who is also responsible for the edition of and notes to the book. I myself addressed the work and figure of the Madrid-born writer in my doctoral thesis *Archetypes of Female Cruelty in Literature and Painting at the Turn of the Century (Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870-1930))* (which I defended at the Complutense University of Madrid in 2016) and in the volume *Prodigious myrmidons. Anthology and Apology of Dandyism (Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo)*, which I wrote in collaboration with Leticia García (Madrid, Capitán Swing Libros, 2012).

never failed to fascinate him: Zarauz, San Sebastián, Biarritz, and, from time to time, some winter resort or other. In these summer haunts, as was the case in the Balbec of Proust - who preceded him by little more than a decade - he calmly and steadily wove the social ties that would later flourish and blossom in the Madrid social season at the turn of the century. This was a time when the rites and rituals of the capital's high society - just like the facades of the small palaces that lined the Paseo de la Castellana - seemed to have found their niche in a city that was heading mainly in other directions: those of the bourgeoisie, those of the church, those of the decadent aristocracy and, above all, those of the underworld and its nether regions. Hoyos, however, was the exception to the rule.

Throughout his life, Hoyos was much more interested in the city's extremes than in its intermediate tonalities. With barely a few exceptions, the novels and stories that brought him fame during the first two decades of the century are set in French-style palaces decorated with taffeta, velvet, French ceramics and haute couture by Poiret, or in filthy shanty towns teeming with morphine, crime and - curiously enough - good intentions. Always paradise or hell, although it is sometimes difficult to know which is which. As a title therefore, *A Question of Atmosphere* is just as fiercely naturalistic as Pardo Bazán's *Mother Nature* (*La madre naturaleza*). However, even though the sonority of these words may today evoke "atmosphere" as a sign of gayness, Hoyos actually meant it quite literally: this novel is about the way in which the different milieux - socio-economic environments, social classes - define the personality and, more importantly, the morality of their inhabitants. The protagonist, a good-natured and somewhat naive lad brought up in a castle of Arcadian purity in Gipuzkoa, lands in a Madrid that comes across as frivolous and shallow and, more specifically, in the social lap of a sensual and hedonistic cousin. He falls in and out of love, and the objects of his affection lead him a merry chase, playing with him as if he were a Pulcinella in a *commedia dell'arte*, until

he is dragged into what he considers to be the very depths of perdition and sin. It is not surprising that, throughout his work and his life, the moral dilemmas posed in Hoyos' literature are not far removed from those of another illustrious grandee, Oscar Wilde, who died in Paris around the time Hoyos was working on his debut.

Perhaps we should dwell a little on the words that Pardo Bazán dedicated to Hoyos in her prologue to the novel:

Now, the person who describes the horrors of the big wide world to us is one of our own, no less, a lad from the upper echelons of society, who enters the most clannish salons, including his own; his pet name in genteel circles is Antoñito; his father was that unforgettable Marquis de Hoyos, the very embodiment of vast enlightenment, delicate courtesy and excellent character, and that most elegant of ladies, the Marquise de Vinent, one of those ladies who set the tone in Madrid society. And no churlish café bohemian, no provincial buffoon steeped in malicious legends bloated by distance, has ever painted a blacker and sadder picture of aristocratic ways than this aristocrat, in the leisure time left to him between his lunch chez X... and the cocktail party chez Z...⁵

The idea of the high society novelist as a spy, a verbose gossip or a Trojan horse - Proust could tell us a thing or two about that - was implicit in the words of the illustrious writer, and Hoyos soon discovered that it was precisely this enviable access that he enjoyed and his role as an insider that readers found so very attractive. In his second novel, *Frivolity (Frivolidad)*, he began to outline a singular Olympus of genteel Madrid, a motley crew of aristocrats of all sexes, genders and conditions, with sophisticated tastes, a weakness for the underworld and, above all, extremely

5. Emilia Pardo Bazán, "Prologue to the novel *A Question of Atmosphere*," Hoyos y Vinent, A. (1903). *Cuestión de ambiente*. Madrid: Saturnino Calleja, pp. 10-11.

sharp tongues. Invariably, the main characters in these novels are sophisticated women who, trapped in failed marriages, quench their thirst for novelty with bullfighters, chauffeurs, artists, dressmakers - purveyors of high society, when all is said and done -, dancers, guitarists and other colourful characters. What is interesting, however, is that in Hoyos' works, these women are not the stooges, nor are they the least favoured characters. If there are any stooges, then once again, they belong to what we would today call the heteropatriarchy: the great and mighty, upright and prestigious men who, when push comes to shove, really do not know what to make of all this *modernity* they have at their disposal.

Coordinates for a narrative formula

The first two decades of the century were, in any case, his golden years as a novelist, as we can see by his prolific output, which saw the light of day in both independent editions - released by the Sopena publishing house - and in endless literary collections on sale at newsstands - *Today's Novel*, *The Weekly Story* (*La novela de hoy*, *El cuento semanal*)-, which enjoyed unprecedented success in the years before the war. These stories, some longer than others, were a compendium of plots, characters and quasi-theatrical scenes that were formally and thematically related to the tales that the public was used to seeing in the city's theatres, opera, *zarzuelas* and variety shows. Stories of love and heartache, of betrayal and, above all, of decadence and a fall from grace. Dramatic, entertaining texts, written in a delicate prose that tended to the Baroque and fluctuated from the modernism of Valle-Inclán's *Sonnets* or the novels of Gabriel Miró to the sprightly style of social media or variety shows.

In this period, Hoyos based his plots on a series of scenes or tableaux that he mastered with consummate skill. There are, for example, meticulous evocations of Madrid's palatial interiors, with abundant descriptions of works of art, furniture, dresses, fabrics, bibelots and pets. These sumptuous

interiors are the setting for lively conversations of irresistible banality and idle gossip between friends during the ceremony of *la toilette* and perfectly elegant hangovers spent languishing on feather and satin cushions. Then, inevitably, the great theatre of Madrid's social world makes its entrance: a dinner, a dance, a première at the opera or an extravagant performance art piece courtesy of a mysterious dancer somewhat reminiscent of Isadora Duncan, in whom it is not hard to recognise Tórtola Valencia, the writer's inseparable friend and model for several of his characters.

Amidst equivocal nudge-nudges and wink-winks, jokes and backbiting, the night will continue in less elegant surroundings, where Hoyos' immaculate prose is modest enough to bring the chapter to an end just before things get really interesting - or too racy. The romance, or betrayal, or disillusionment in question will gradually unfold until the novel reaches its finale through more or less bucolic episodes - a drive through the outskirts of the capital, a sojourn in some monastic manor house or other - that lead to the final tragic or, all too often, cynical denouement: in the world portrayed by Hoyos, there is no scandal big enough to make the elite banish one of its own. The victims in the gutter are quite another matter.

However, the fact that Hoyos' narrative formula is not all that new does not mean that the theatrics and adventures and the trials and tribulations of this group of friends are not irresistibly entertaining. This must have been the case for his contemporary audiences, no doubt perfectly capable of detecting behind the masks of Lina Monreal, María Montaraz, Julito Calabrés and Paca Campanada - recurring characters in Hoyos' works - the faces of Tórtola Valencia, the artist and costume designer Pepito Zamora - also, by the way, the author of frivolous fantasies -, the controversial Marquise of La Laguna and, of course, Hoyos himself, whose personal notoriety grew in parallel with his literary celebrity.

Therein lies, for instance, one of the most characteristic features of Hoyos' scandalous *ma non troppo* prose: there

is no doubt that he was homosexual⁶, as were several of his characters, but in the Madrid of the early 20th century, divergent sexualities were not fully articulated. Let us not forget that it was a hostile world for anyone who strayed from the heterosexual straight and narrow. To fully appreciate how sexual diversity was experienced - in such marginal and tragic conditions - in the Madrid where Hoyos arrived when he was still a teenager, one only has to leaf through the pages of Constancio Bernaldo de Quirós⁷ *Bad Life in Madrid (La mala vida en Madrid)*, that harrowing albeit - by the standards of the day - scientific testimony of everything that was condemned by the morals and laws of the time: crime, theft and drugs, but also homosexuality and transsexuality, meticulously analysed through quasi-police-like files collected, significantly, under a heading - "Sexual Inversion" in the chapter dedicated to prostitution.

6. Chroniclers of the day - not always known for their charity - such as Rafael Cansinos-Assens, ("A Vignette of Decadence" (Estampa decadente), in *The Novel of a Man of Letters (La novela de un literato)*, p. 114, and "A Vignette of Decadence in the Puerta del Sol" (Estampa decadentista en la Puerta del Sol), *ibid.*, pages 211-212), in which he states that Hoyos "flaunted his homosexuality and was accompanied by his *mignon* everywhere he went." Sanz Ramírez (*Genealogy and Praise of Passion (Genealogía y elogio de la pasión)*, page 61), claimed that Hoyos may have been the model for the Marquis de la Piedad in Pío Baroja's *Nights in the Buen Retiro Park (Las noches del Buen Retiro)* (1934). Julio Monteverde, in his exhaustive introductory study, reflects on Hoyos' pragmatism and activism - or lack thereof - thus: "In his public manifestations, Hoyos always exercised an intelligent prudence in the face of society and its prejudices - prejudices against homosexuality which the society of his day had no qualms about expressing in a violent and furious way. He did not however hide from his own nature, and he did in fact choose what was the most honest way of leading his life without the need to immolate himself unnecessarily. A lifestyle of *fait accompli* in which his existence, his presence, his mere being there without the need to add anything else, was the clearest possible proof of his scandalous freedom" (Monteverde, *The Flame is Beautiful (La llama es bella)*, p. 61).

7. Quirós y Llanas Aguilianiedo, B. de (1901). *La mala vida en Madrid. estudio psicológico con dibujos y fotografías del natural*. There is a modern reprint: Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2010.

In Hoyos' novels, which are profoundly influenced by the erotic - and as such have been studied in José Antonio Sanz Ramírez' doctoral thesis - sexuality is marked by the pathological, the curious and the decadent. Although a few homosexual characters do populate his narratives - the Fernando Illescas of *Priesthood (Sacerdocio)* (1918) for example -, they are never as explicit as those of Álvaro Retana. In comparison, Retana is much more audacious, and what is more, he has perfect mastery of the double registers of language, the nuances of *sicalipsis*, erotic gossip and spicy tales. In Hoyos, however, any allusion to desire - especially non-normative desire - adopts a strategy similar to that mannerist device that consists of transferring the main theme to a small corner, or of omitting the word to which every other word leads, almost as if it was a riddle. Thus, homosexuality, bisexuality, fluidity, and queerness are part of the subtext that underlies all his stories. Hence, with the benefit of hindsight, texts such as *Heliogábalo's Old Age (La vejez de Heliogábalo)* (1912), Hoyos' exploration of desire, eroticism, and decadence with echoes of Jean Lorrain, Rachilde and the Marquis de Sade, come across as extremely suggestive. In his tale of the escapades of a marquis with a certain reputation for depravity in turn-of-the-century San Sebastian, Hoyos sketches the effigy of a character akin to a Baron de Charlus or a traditional Monsieur de Phocas in which another of his favourite themes can be found: the passage of time and the decadence - not only symbolic, but also physical - of vigour and energy.

Hoyos, an intermittent cartography

During his most prolific period, Hoyos' name was rarely out of the Madrid press. And not only as an author: although widely read, his novels and stories rarely managed to cross the threshold of literary criticism.⁸ Hoyos acquired celebrity as a character in his own right, as a chronicler but also as the subject of other people's articles. "He was mad

8. One of the more honourable exceptions to the rule is César González Ruano, who readily acknowledged that Hoyos y Vinent had played a key role in his formative literary training.

about publicity," wrote Gómez de la Serna.⁹ The aristocrat must have found it hard to go unnoticed: corpulent and with a strange tone of voice due to his deafness, always attired in rich fabrics and fashionable garments, armed with his monocle and unmistakably effete, he must have been quite irresistible. That fascination was reflected in a number of portraits of him by his contemporaries. Gómez de la Serna remembers him "in his violet-grey suit with narrow sleeves, his silk shirt and his monocle" - and with his trade union card stuck in his pocket. Juan Gil-Albert also devoted an entire chapter to him in his *General Chronicle (Crónica general)*. As it was written some years after his encounter with the Marquis, it has the advantage of having been decanted by the passage of time. After comparing him to Lorrain, to Rachilde, to Proust's Charlus and to one of his real models - Robert de Montesquiou, a fellow dandy, aristocrat and writer - Gil-Albert describes how he met him and a visit to his house:

We were sitting on a very capacious sofa, in the midst of a refined atmosphere; the novelist, clad in a double-breasted jacket that showed off his figure, half bald, wearing a silk shirt, looked at me through his fish-eye monocle, and from his fleshy lips emerged stertorous sentences pronounced in a diffuse and rather off-key way, given that he was of course deaf and dumb. He seemed to communicate with people from a quite different oral and auditory configuration, so much so that conversing with him was a pure monologue and anyone so bold as to drop a sentence into the conversation was forced to repeat, as if they were a contrived tuning fork, what had been said, which was nothing more than a platitude. We toured the newly refurbished house. I couldn't point to any specific detail or piece of furniture, but everything there was magnificent and gave off that sensation of silence that is inherent to true luxury, not a patina of antiquity, nothing aged, everything

9. Gómez de la Serna, R. *Retratos completos (1941-1961)*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, p. 257.

perfectly cared for, its own master, with no need to convince us of its excellent, taciturn and unsurpassable qualities. Wait! A single piece of furniture does stand out: his magnificent bed with its carved columns and from whose canopy velvet curtains of a beautiful turquoise blue billowed.

For those who knew him, Hoyos' uniqueness was reflected quite literally in his homes, which were always quite lofty - which should not come as a surprise considering that his childhood residence had been the family palace on Calle del Amor de Dios.¹⁰ There, as Pardo Bazán and other aristocrats of the previous generation recalled, his parents had held lavish parties which the future writer may well have watched from the stairs, like a Proust from Madrid, or even taken part in. Such magnificence is evoked in *Silent Cinema (El cine mudo)*: "In the house of my mother, the Marquise de Vinent, Dowager Marquise de Hoyos, the king, after applauding Antonia Merced (La Argentina), who had danced on a stage bedecked with red roses laid out in the hall, dined between the French and German ambassadors." That splendour would be short-lived. After the death of his father, the writer moved with his mother to a house with more suitable proportions, located in Calle Marqués de Riscal, in the vicinity of the highly fashionable Paseo de la Castellana. It was there that he was wont to receive his circle of writers, aristocrats, artists, dressmakers and

10. The writer Pedro de Répide, a contemporary of Hoyos and a novelist, chronicler and playwright - and erstwhile victim of the barbed pen of Cansinos-Assens, who mocked his mannerism and the rumours of his homosexuality in his memoirs - was above all the author of an extremely popular historical guide to the streets of Madrid. This guide accurately locates this building: "Calle del Amor de Dios, number 2, is a former palace in which the German Embassy was located at the time of the Carolines Question. [...] This mansion then became the palace of the Marquises de Hoyos, a venue for magnificent parties and where the Marquis himself, Don Isidoro, a scholar of history, author of interesting works and former Spanish ambassador to Vienna, died." Répide, P. de (1995). *Las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, p. 45.

indeed people from all walks of life. Another of his friends, González-Ruano, has this to say:

In those days it took a lot of courage to be a friend to Hoyos, but I was brave enough. He had an imposing house, full of literary trappings, old quilts and damasks thrown over large modern sofas; a fine collection of books bound in black, with the marquis' crown set in gold; antique carvings, vaguely erotic engravings, Chinese masks, a large portrait of him painted by Beltrán Massés, enamels, wrought iron, oriental tapestries, display cabinets coming down with idols and bibelots; in short, everything that defined his time and his literature. And, if truth be told, I still like all of it.¹¹

Hoyos' personal legend was forged in those years in an equally legendary Madrid: a capital striving to make the most of the momentary advantage that Spain enjoyed over its neighbours during World War I. In a context in which the currencies of its European neighbours were being devalued and their economies devastated, the Spanish suddenly found themselves in a privileged position. "The whole of Spain was a huge gambling den; in the casinos, in the spas, in the clubs, people were rolling in money; there was an absurd level of well-being, unjustified luxury, a dazzling ostentation that was totally out of place," wrote Hoyos in the 1930s, recalling those times of momentary splendour that lent their astonishing décor to his best-known novels. In later years, the writer would retain a critical memory of those years, which, however, cannot be dissociated from his public image as a character. Hoyos attained one of the peaks of his fame in that ephemeral, nocturnal, frivolous and dazzling Madrid, when *Madrileños* dressed in Paris and theatrical premières were a conclave of designs by Worth and Poiret, perfumes by Guerlain and transgressions that were tolerated in a euphoria of *laissez passer*. That was the archetypal Hoyos, the flamboyant dandy whom Pere

11. González-Ruano, C. (2004). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento, p. 85.

Gimferrer encountered in a volume of short stories and to whom he dedicated "Rattles" (Cascabeles) (1963), one of the most radiant poems of his early period:

Here, in Montreux,
 that rosette of lake opals,
 fifty years ago Hoyos y Vinent concocted
 the amazing story of Lady Rebecca Wintergay.
 Those were undoubtedly
 — belle époque — more festive days, with the bub-
 bling vitality
 of those who acknowledge their own ephemerality
 [...] ¹²

The extremely new revival of Hoyos draws on this period of splendour, as Luis Antonio de Villena pointed out in two key articles from the 1980s that have shaped the image of the writer for later generations. This image can also be linked to the portrait evoked by several of his contemporaries and painted for him by Federico Beltrán Massés, a close friend of Rodolfo Valentino and portrait artist of silent cinema stars and millionaires based in Venice. That was the same portrait he had hung in his home, first in Calle Marqués de Riscal and then in Calle Príncipe de Vergara, where he had posed in an overcoat and with a monocle.¹³

12. Gimferrer, P. (1997). *Arde el mar* (ed. Jordi Gracia). Madrid: Cátedra, p. 10. This poem, in which Gimferrer uses Hoyos as a character akin to the lyrical "I and Me," was one of the first attempts to vindicate Hoyos after the lengthy silence of the post-war period. It has in fact been analysed in detail in what is now considered a seminal study by Guillermo Carnero: "Culturalism and the "New" Poetry. A Poem by Pedro Gimferrer: "Cascabeles" from *Arde el mar* (1966)," in *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 16, Iss. 1 [1992], Art. 6.

13. Always hyperbolic, Hoyos did not hesitate to dedicate one of his more minor works to Beltrán Massés when the painter was caught up in a ruckus about a portrait with lesbian connotations of a woman who bore a rather striking resemblance to Gloria Laguna. On this subject, please see my article "The Accursed Girl: a Latter-day Portrait of a Femme Fatale" (*La maja maldita: retrato tardío de una femme fatale*), *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas*, 3, 90-114.

However, the elegance of the *belle époque* only accounted for half of Hoyos' legend. To find the other half, one had to leave behind the palaces of the Castellana and the grand salons of the aristocracy and stroll - or, depending on the distance, take a tram - to the more run-down parts of the city, in what was known at the time as *la tournée des grands ducs*. Once again it is González-Ruano who recalls the sordid and fabulous locales to which Hoyos introduced him. "He took me to absolutely incredible masked balls in slum neighbourhoods, the last remaining *cafés chantant*, such as the Encomienda, which looked exactly the way they did in the previous century, as if it were a picture card with its back turned to our times. [...] Thanks to Hoyos I discovered a secret and debauched yet at the same time truly fabulous Madrid."¹⁴ Some years later, the aristocrat himself would brag about these escapades, which seem worthy of nights in the town in Madrid such as those narrated by his contemporary Pedro de Répide. Hoyos tells us:

At that time, I used to frequent the *cafés chantant* with Tórtola Valencia, with Aurea, with Olympia d'Avigny, with the admirable painter Pepito Zamora, with Antonio Juez, also a talented painter. I would dine at La Concha with La Perlita, La Manola, La Caracola, La Montoro, El Faico, El Estampío, and my command post was at Doña María's café in Calle de la Encomienda. This café was quite ineffable; the women were all plump and the men were all skinny, "just the way things should be." [...] There, while the artists - la Perlita, la Povedano, la Montoro - clapped their hands so that Román could dance, through the room, among tables full of carters, greengrocers, and retailers from the Plaza de la Cebada, the waitresses would flounce to and fro with their hips swaying and their abundant breasts quivering. [...] Behind the counter, resting her imposing bosom, resplendent with rich jewels, Doña María, la Corsetera, held court.

14. González-Ruano, C., *op. cit.*, pp. 86-87.

The limits of the Madrid that Hoyos was wont to frequent stretched a good deal beyond what was then considered genteel. Barely ten minutes' walk separated the Puerta del Sol from those taverns of Lavapiés that seemed light years away from elegant society. Open throughout the night, their reserved areas - a euphemism for dingy mezzanines - were home to all the ways of the world that were proscribed in daylight. Hoyos' talent allowed him to tell everyone all about them in his novels and in such moving texts as what was in fact one of his last literary compositions: the final instalment of *Silent Cinema. Life Seen in the Films of my Deafness (El cine mudo. La vida vista en las películas de mi sordera)*, which was published on 28 June 1936 in a magazine called *Ahora*. "Ah, the chilling and marvellous allure of the night! The delicious and spine-chilling attraction of the nooks and alleyways in which crime and prostitution dwell," he exclaims.

In Madrid, despite the modern transformation the city has endured, I know a filthy and marvellous alley where mercenary love and oblivion live at the bottom of jugs of wine. [...] One night, just before dawn, when the sky was yet pallid and lacklustre, I was walking home from the poorer neighbourhoods. Through the half-open door of a tavern I could see a drunk explaining to the barman with incoherent gestures the ins and outs of wireless telegraphy; at the door of the brothel, a wretched woman dressed in a heap of dirty and tattered clothes, waited like a roguish Astarte, eternally awaiting the offer of the devotee who never came."

Where did his footsteps take him? Hoyos, who felt more akin to Dostoyevsky than to Lorrain - he confessed to having devoured the Russian author's novels in the translations by Cansinos-Assens -, may have been attracted by the unseen Madrid that stretched as far as the banks of the Manzanares river and beyond: to the lower part of the Rastro, the shantytowns of Las Injurias - in the area that until recently was home to the Vicente Calderón Stadium

- or the hovels of Carabanchel. There he could find forbidden pleasures, sex, alcohol and carousing, but he also uncovered something he had never imagined: an unexpected social conscience. In the case of Hoyos, the cultural explosion of the 1920s coincided with his progressive conversion to anarchism, the result of his encounter with the man who would become his ideological and political reference, the anarchist leader Ángel Pestaña. The red card that Gómez de la Serna had mocked - he claimed that Hoyos carried it on his person to make sure he would be allowed into the dumps he frequented - was not a pose, but rather a conviction.

Epilogue and pinnacle

The result of that ideological transformation was his progressive abandonment of narrative. As Julio Monteverde has rightly pointed out, in the 1920s, Hoyos' literary prodigality faltered, cowed perhaps by the aggressive nature of the new forms of the avant-garde. He threw himself with relish into historical, political, social and economic essays, with titles such as *The First State (El primer estado)*, an attempt to undo the Gordian knot by which he was ensnared: that of the conflict between the interests of his class, the aristocracy, and those of the underprivileged, whose part he was perfectly inclined to take.

Hoyos devoted the rest of his life - that is to say, most of his career and his very existence - to trying to resolve this conflict. The fact that today his theoretical works and essays have aged worse than his frivolous novels should not detract from the fact that, as far as he was concerned, they were the most fundamental part of his oeuvre. Already during the war, collectivising his palace, his car and his possessions was just another attempt to compensate for several generations of injustice. Despite the scepticism that this political conversion aroused in his contemporaries and in many of the scholars who have approached his work dazzled by the image of the oh so elegant and eccentric dandy, Hoyos was a fully-fledged red aristocrat, albeit

not without a number of interesting intersectionalities: he was disabled - practically deaf from adolescence -, homosexual, a dissident and finally a political prisoner during the early years of Franco's dictatorship.

By the end of the 1920s, his political commitment was quite complete. He would go every day to the editorial offices of the *El Sindicalista* newspaper in the Plaza del Progreso (now Tirso de Molina), where on one occasion he suffered what he referred to as an accident although the rumourmongers of the time said it was a thrashing. Although he wrote tirelessly, he never ceased to arouse suspicion, as shown by the fact that even while the war was raging, Republican Madrid refused to recognise him or pay tribute to him. His texts however indicate that for him, what might well appear to be an epilogue to his period of splendour were in fact years of plenitude and activity. In *Silent Cinema*, which was published in instalments a few days before the Civil War broke out, he offers a colourful and didactic review of his life, the quirks of high society, the world he had known and inhabited. He did not hesitate to share his opinion on current affairs and to make comments that today seem well-nigh visionary. In his review of current theatrical events, for example, the only young talent he applauded unreservedly was that of "an admirable poet, García Lorca, [who] has introduced himself with two magnificent works of strength, passion and spirit."

After his death, his name faded for several decades, but it did survive on the ostensibly naïve covers of newsstand novels that are still to be found today on the shelves of second-hand booksellers. Gradually, from the 1970s onwards, his life and work began to be revisited, albeit in an always partial, always minority and always odd way, with the affectionate nuance that the 20th century has bestowed on that adjective. There is no doubt that the reissues of his works and the studies on his life and his world will never go beyond the confines of a group of enthusiasts. But, big or small, his name is still up there. And perhaps, with his

passion for history and his loyalty to freedom, Hoyos died sensing that his last battle, that of posterity, was not entirely lost.

The Bare Feet of Tórtola Valencia

Joaquín García Martín

1921 marked the tenth anniversary of Tórtola Valencia's debut at the Romea theatre in Madrid: little did she know that she was entering the twilight years of her career. Born in Seville to Catalan parents and raised in London, her usual place of residence was Barcelona, although she spent most of the decade abroad, especially on her legendary American tours. Tórtola was the best possible example of a cosmopolitan and independent woman. For her, Madrid would always be the scene of her youthful adventures, of painting the town red in bars and cafés, dressing in the most outlandish outfits, and dancing in the street, watching the sunrise break on those same streets, arm in arm with Antonio de Hoyos and Pepito Zamora... Tórtola was the penultimate personification of the myth of the strong woman who decides her own destiny, halfway between a goddess, a priestess and a vampire.

Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882 - Barcelona, 1955) was the last heiress of the Belle Epoque dancers, such as Bella Otero and Mata Hari, who triumphed in the theatres of Europe at the turn of the century. On the basis of their physical beauty and extravagant choreography and costumes, their shows had a supposedly exotic origin which had a two-fold purpose: it served both to justify the amount of skin they showed and to conceal their rather limited dancing skills. In this sense, the theme of Spain, with its passionate women and rhythms, lent itself particularly well to these ends. A key part of the success these women enjoyed lay in the clever way they exploited their personal legends for marketing purposes. These legends always involved a geographically distant and socially mysterious

birth, a long list of amorous conquests and a bizarre relationship with money and jewellery. In truth, these public figures shared many elements with the vamps of early cinema who would burst onto the scene a few years later. Although they bordered on, or directly practiced, prostitution, like the demi-mondaines, they constituted one of the few social spaces in which women could move without being subjected to male control.

Tórtola, however, belonged to a new generation for whom dance was no longer just a means to economic and social success, but rather their true vocation, with a commitment, moreover, to renewing the languages of dance. Along with Loie Fuller and Isadora Duncan, she formed part of the trio of women who helped to liberate the body from ballet and its rigid codes, but there were more: Ruth St. Denis, Maud Allan... Classical Greek, Polynesian and flamenco dancing were no longer mere excuses to show off bare ankles and thighs; they provided new approaches to understanding the body and its movement, and gave rise to a new way of understanding women.

From the beginning of her career, Valencia enjoyed the support and admiration of artists, writers and intellectuals such as Valle Inclán, Gómez de la Serna, Zuloaga, Nestor and, above all, Hoyos y Vinent, her friend, confidant and accomplice. Her fame brought together high culture and the intelligentsia with the tastes of the popular classes. She was defined as distant, enigmatic, extravagant, sophisticated, a sphinx. As Retana said, "she believes that the planetary system revolves around her." But she was also an extremely cultured and well-read woman, a polyglot who travelled half the world over with boundless curiosity, who collected popular ceramics, textiles, pre-Columbian art... In her vindication of Spanish culture she worked with Granados, Aroca, and Albéniz on her choreographies. In other words, she did not merely strive for sensual effect but carried out a stylisation based on her research into folklore.

In the creation of her public persona (which must stand out at first sight from everyone else who, unlike her, abided by the social norms), costumes and settings play an essential role. Tórtola Valencia used the same mechanisms of transformation on and off stage. In press interviews and publicity material, she presented herself as a *femme fatale* with kohl on her eyes, lying or sitting in a somewhat unconventional manner, with a touch of the oriental, dressed in exotic fabrics, with a profusion of jewels and that famous intense gaze that her friend Antonio de Hoyos would turn into a novel in "The Sphinx's Paw" (*La zarpa de la esfinge*). In the same way, she surrounded herself with strange artefacts, works of art, collections of popular objects that only a particularly sensitive person can appreciate, remains of mythical cultures with which she established a sacred communion, luxuries without which someone like her simply cannot survive: censers, incense burners, animal skins, carpets... This performativity of the character culminated in a cult of the self that was evident in her interviews, in which she attributed to herself all possible qualities and merits, both professional and sentimental, and in the large number of portraits that surround her. Tórtola did not want to be an object of representation but the subject of the action. As is the case today, the domestic space was conceived as a decoration-extension of the character's personality.

This fictionalisation also extended to the sentimental. The account of her endless lists of amorous conquests fulfilled many functions. On the one hand, it set her apart from traditional, sexually repressive society, from a place of empowerment. She was an object of desire, she decided whom she allowed into her bed and whom she did not, men lost their heads and their fortunes for her. Her suitors were, moreover, members of the upper class, aristocrats, kings even, exceptional personalities. Not just anyone would suffice. But in her case, this also served to disguise the reality of her sexual orientation. Rumours about the dancer's lesbianism were constant, albeit not in public but certainly

within the circles she frequented, and even more so when she surrounded herself with other characters of dubious or heterodox sexuality. In letters, memoirs and diaries, the chroniclers of the time took for granted her homosexuality, which was hidden from the general public by that endless list of male lovers. Around the end of the decade, there was talk of a possible marriage to the openly homosexual Antonio de Hoyos, in what might seem to be a typical example of a marriage of convenience designed to clean up both their images. The new developments in her sentimental circumstances and the fact that the writer never had any intention of hiding his sexual orientation may explain why the marriage never took place.

During the 1920s, Tórtola culminated her series of dances based on other cultures with a series dedicated to the peoples of America before the Spanish conquest. "The Inca Dance" is the best-known example and would take her on a triumphant tour all the way from New York to Buenos Aires. Unlike other musical research into folklore, especially European folklore, which had been carried out since the middle of the previous century and in connection with Nationalism and Romanticism, as far as the rhythms or sounds of cultures prior to the arrival of Europeans in America are concerned, no trace had been left on which to work. Tórtola and her musical composers could construct, from their imagination and freedom, a myth of a wild woman before attempts were made to civilise her, which brought about a break with the contained and standardised Western body through another way of moving, other rhythms, another way of relating to space and to the gaze of the other.

Mention should be made of the enormous popularity that the figure and, above all, the physical image of Tórtola Valencia enjoyed in Spain throughout these years. In addition to her theatrical performances and her constant presence in the illustrated press, she took part in a couple of films (from which the only seconds of her art in movement survive)

and, above all, hundreds of photographs were distributed in what was the most successful commercial medium of the day: the postcard. Produced in different sizes, they allowed the image of the diva and, above all, of her embodiment of the new woman she represented, to be collected, transmitted, and made known even in far-flung places.

The dancer is also a businesswoman who knows how to maximise her resources: in the January 1924 edition of a magazine called *Elegancias*, her friend Antonio de Hoyos interviewed the dancer at her home in a lengthy illustrated report entitled “The Abode of a Great Artist.” The four pages describe the environments in which the “marvellous artist lives in her intimacy” and in the photos we see her performing surrounded by the objects with which she constructed a distinct personality. Above all, they reveal a certain physicality in the space – the décor, wardrobe and her body – which create a different model of a woman. All these same photos would then be published in postcard format, in different sizes, for their transmission and consumption.

Inspired by Goya’s paintings, the character of La Tirana, the *maja* with a comb and mantilla shawl, was in fact based on the real character of an 18th century actress from Madrid, and would become her best-known alter ego. Over time, in the projection of her public image, she came to be confused with the dancer herself: she was portrayed by several painters and had herself photographed in this guise for the promotional material of the time – photographs which were distributed with enormous national and international success, particularly in the form of postcards. It was precisely because of one of these images that she became one of the most famous women in Spain: her collaboration with Myrurgia, the perfume company. Since 1917 and for more than 30 years, the profile of Tórtola Valencia and her portrait dancing with the prescribed frilly dress, comb, mantilla shawl and fan, adorned the press advertisements and packaging of the legendary soap “La Maja.” Once again, Tórtola was a pioneer and ahead of her time, as in

this case, by selling her image rights to promote a product, a marketing strategy that began all those years ago.

As we were saying, the decade of the 1920s is key to the history of Tórtola Valencia. Professionally, because it was the culmination of her way of understanding dance thanks to her creation of “the Inca Dance,” which she would take on tour to Peru, Mexico, Chile, Argentina, and Cuba. The show had its genesis in the dancer’s previous visits to pre-Columbian archaeological sites, from which she drew inspiration for both the theme and the movement, and especially for the costumes, a beaded dress that would soon become a legend. Just like Isadora Duncan and the Greek reliefs, Tórtola took the archaeology of America as a starting point on which to build a show brimming with syncretism, intellectualisation, and fantasy.

The last years of the decade were exhausting, with endless journeys all over the American continent. Between the physical discomfort caused by travelling and the physical effort required for her performances – sometimes several in a single day – the dancer becomes increasingly tired and begins to develop physical problems. Even so, the announcement of her retirement in 1930 in Guayaquil, Ecuador, came as a surprise, and many of her followers, especially in intellectual circles, would continue to await her return to the stage for many years to come. The legend of the bare-footed dancer would take a long time to wane.

But there is another important fact: in 1928 Tórtola Valencia met Angels Magret-Vila, who would go on to become her secretary, her adopted daughter and her heir. At that time, this was the only way to legalise a sentimental relationship between people of the same sex. As late as the 1990s, we continue to find the social mechanics of the attendant “secretary”, who lives in the same house, is younger, and is finally adopted and becomes the heir for all legal intents and purposes.

An anecdote, perhaps apocryphal but it does crop up very early on or very close to the 1930s, has been repeated, to the effect that Angels had fallen ill and that Tórtola had promised that if she got well she would give up dancing. This may indeed have been the reason, or it may have been her increasing physical complications, or, more than likely, the fact that the dancer understood that the moment for her kind of artistic practice was drawing to a close. That the next step in the renewal of dance, although based on her innovations in movement, subject matter and the use of costume and scenery, belonged to a younger and more vigorous generation, in touch with the other innovations that were taking place in other fields of artistic endeavour.

In any case, from 1930 onwards, Tórtola Valencia retired from the stage and professional dancing to concentrate on her personal life with her partner. She would continue to dress in the same outlandish way and to seek the spotlight wherever she went, but she now had Angels by her side. As always in her life, photography was there to capture every moment for eternity, but from now on it was the two women together.

The Fascinating Case Of Pepe Zamora

Joaquín García Martín

José, also known as Pepe or Pepito, Zamora (Madrid, 1892 - Sitges, 1971) is an outstanding character in the history of fashion in Spain who, unfortunately, has not received the academic, popular and historiographical attention he deserves. It is quite unbelievable that someone with such a career has not been the subject of monographs and in-depth research. It is true that Zamora led many lives, reinventing himself time and time again to the beat of the 20th century, but that is precisely what makes him a perfect reflection of the Spanish and European history of his time.

Back in the 1920s, Zamora was already a very popular figure in the cultural and artistic life of Madrid, a city to which he had returned after the outbreak of World War I. Although he was born and raised in the Spanish capital, at the beginning of the century he had moved to Paris, where he worked with Paul Poiret, one of the most important designers of French haute couture. There he witnessed the early days of the fashion houses, which would shape the systems of artistic creation and commercial exploitation of clothing over the course of the century. On his return to Spain, following those models and applying all that he had learnt there, he opened Madrid's first fashion house in Calle Nuñez de Balboa. All Madrid flocked there to be dressed by Zamora, particularly the upper classes and the aristocracy. His clients included such characters as the legendary Gloria Laguna, Countess of Requena, who was famous for her fashionable and striking toilettes, her public behaviour, which flew in the face of social conventions, and her lesbianism. He could also boast such fashionable clients as the actress Catáлина Barcena, a regular

in the theatre companies of María Guerrero and Gregorio Martínez Sierra.

Zamora never lost touch with Paris and kept up to date with the latest cultural and artistic trends. He also kept up his personal relationships with friends such as Erté, who was very similar to himself, both professionally and personally. In fact, when Dighilev's Ballets Russes found themselves trapped in Spain due to the outbreak of war and needed new shows to feed an entourage that had embarked on a tour that was going on for somewhat longer than had been expected, Pepito was called in to design and produce the costumes, and also, according to some sources, the sets. La Pavlova and Nijinsky were dressed by a *Madriileño*.

José Zamora was a man of many talents: officially a fashion and costume designer, he also created sets for the theatre, he was a painter, drawer, illustrator and a writer of short stories and novels. In everything he did during this period, he demonstrated a thorough knowledge of the trends and innovations that were in vogue in Europe, all of which he assimilated, handling them with ease and making them his own. He was by no means a mere copyist or an adapter of what he had seen, he did his own thing. He was a creator who took and incorporated these influences into a world and a language of his own.

It is clear from his work that he was a gifted artist. He transitioned from one technique to another with absolute aplomb, his drawing was free but precise and expressive, and he was perfectly familiar with the media in which he worked. We know that he had been a pupil of the painter Eduardo Chicharro, from whom he would have acquired a traditional academic education, on the basis of which he would later build his own style. Even in his costume designs we can see how he used his media (watercolour, gouache, pencil) with an artistic and expressive intent that went far beyond any exclusively functional and descriptive requirements.

Publicly, Zamora was very intimately linked during these years to a group formed by himself, Antonio de Hoyos, and Tórtola Valencia. The three of them were constantly mentioned together. They formed a “gang” that went on a spree through Madrid from dusk till dawn, with an evident taste for bohemian and popular, even rather dingy atmospheres. Somehow or other, he also managed to have a finger in another pie, i.e., the world of the artistic avant-garde (which shows how keen he was on the latest artistic themes). Consider for example, the anecdote in which Gómez de la Serna, after Zamora had asked him if he could attend one of his famous soirées in the Cripto de Pombo, replied “You go ahead, but none of those little friends of yours.”

In his texts, Gómez de la Serna himself mentions him as a regular at the *tertulias*. He was wont to turn up early, still hungover, until he would take off in the opposite direction to his fellow members of the colloquy, intent on prolonging or restarting the previous night’s revelry. He describes him as quiet and calm, sitting in a corner, constantly drawing on scraps of paper that he would then give to the café’s clients or regulars. (Zamora spent his entire life giving his drawings away to all and sundry. He seems to have been an inveterate graphomaniac.) He was happy to illustrate word game magazines and the covers of books by Cansinos, and he even produced pornographic drawings. All of these were elements of the avant-garde of the day. Gómez de la Serna comments on his acid sense of humour, with a clearly queer play on words that spares neither artists, intellectuals nor even his clients: “A lady came by today. I’m going to make her the loveliest parrot costume you’ve ever seen” or, “As that lady hadn’t paid me, I dressed my maids up in a uniform that was just like the dress I’d made for her, and I have them parading up and down like that to take the shine off her new outfit.”

Because Pepe Zamora was very effete. Giving vent to his customary homophobia, Cansinos Assens said that “he speaks and gesticulates like a young girl in whom

femininity is congenital." From the testimonies that have survived from the period, we can infer that he did not care about or deny his sexual orientation. The visibility or, more precisely, the performative nature of his manifest homosexuality, was evident both in his effeminacy and in the way he dressed. In his description of him, Gómez de la Serna says that "every Saturday he sports a different tie, ties made from scraps of women's blouses, scraps of fabric from the workshop where he is the ladies' tailor, the tailor without a set square, a triangle or a ruler, and if he has a bar of soap to show off, it's a scented soap that perfumes the outfits like a scent, and if he uses pins, they all have those little coloured heads."

His way of dressing went way beyond the fashion of the day or certain tastes associated with practitioners of unofficial sexualities. His style was not so much that of a Wildean dandy as a personal interpretation of Wilde or a mixture of both. For anyone passing him in the street at the time, Zamora's attire would leave no room for doubt. It was extravagant, modern, unique, personal and quite clearly homosexual at first glance. It circumvented the official codes to express difference. That is why Gómez de la Serna refers to fabrics made from "ladies' blouses," to shapes made "without a ruler," to outfits perfumed with a "scent." Pepe Zamora didn't pussyfoot about the place; he lay his cards on the table from the word go.

However, we have no direct references to any sexual or sentimental relationships at this stage of his life. In the last years of his life, he did live openly and publicly with his Greek partner, José, so we can perhaps take it that at this stage of his life, he did not have a long-term relationship with anyone. Due to his age, perhaps.

As we have seen in the case of Álvaro Retana, in those days, the separation between a fashion designer (a creator of fashions, to use the most oft-repeated term of the time) and a theatrical costume designer had not yet been

clearly defined. A few years would still have to go by before it became established as distinct professional speciality in its own right, and before specific academic education centres emerged. In addition, the well-known interest and involvement of the two men in theatrical circles made this distinction even finer. In the case of Zamora, who had officially trained as a painter, his theatrical incursions were not limited to costumes but to sets as well.

At the start of the decade he was involved in what was one of the theatrical landmarks of the avant-garde theatre of his time, designing the sets for "The Toad in Love," a mixture of *zarzuela* and dance (in the style of Falla's "The Magistrate and the Miller's Wife") based on a text by Tomás Borrás with music by Pablo Luna. The concept of the show was in tune with the European musical and theatrical novelties of the time, and Zamora was entrusted with what was described in the ensuing publication as "image:" the sets and costumes. Once again, Pepito's work moved in the territories of the avant-garde.

The magazine *Nuevo Mundo* echoed his fame as a costume designer in 1928, when it published an extensive report on "The Theatre from the Inside" (*El teatro visto por dentro*) entitled "Costumes and Decoration" (*Vestuario y decoración*). The author of the article, one José Dhoy, followed the creative process behind a revue that had just been put on at the Teatro Price, "The Golden Orgy" (*La orgía dorada*), a title which evokes Retana's world more than that of Falla. After highlighting the importance given in other European capitals to this type of show and how much work they involve, he ended by mentioning that he had included a few "engravings" which showed the visual process, so to speak, of the staging, "better than anything else." In other words, Zamora's original drawings for the costumes were shown alongside several photographs of scenes from the play and of its protagonists and authors posing in the theatre. I believe that this is one of the few examples of costumes for a play staged almost 100 years

ago for which we still have evidence of the original designs and their final result.

These two examples that I have mentioned, an avant-garde play and a musical revue, show the wide range of Zamora's designs and his professional success. The only other artist at the time that was in any way similar, Retana, once again, limited himself exclusively to popular genres.

His dedication to other more sophisticated artistic techniques was also quite unique. As far as we know, he never tried to paint on a canvas as such. He was not a painter of pictures, he drew them. But he did embark on an important foray into something as preciously decadent and difficult to work with as enamel. In the supplement "Blanco y Negro," we find a mention of the subject together with a reproduction of one of his works (we do not know what became of the originals, as none of them survived) and one of the few photographs of Zamora in the 1920s. The artist's work is described as having "that appearance of inconsequential gaiety, of a frivolous pastime among maidens and young lads who will throw off all spiritual complication by undressing - together or separately, without regard to suspicious malice." The themes are of "select young girls, decadent young lads, old ladies in noble castles, gardens of artifice, themes of gallant comedy." What is reflected in his work seems to describe Zamora himself: "costume designs, caricatures, gallant prints, the submission of the editorial illustrator, marginal notes to the underworld of sordid crowds or wealthy multitudes."

Finally, when speaking of the author, he once again refers to "the ingenious impulse to surprise his own attire, his external appearance. Suits, hats, shoes, show, within an innate distinction and chic style, that nothing, not even the proposed extravagance, could destroy, in the man, the same languid and haughty restlessness as prints in art." Finally, the key to being a modern man: "The desire not to look like others, to have a physical figure that is consistent

with one's aesthetic profile." And he ends thus: "And in the end - we repeat - José Zamora is as true to life, to reality, to the everyday, as his drawings are to contemporary art."

Finally, we should mention Pepe Zamora's written work. Throughout these years, he collaborated in the press with sporadic articles and with regular columns or sections, such as the one he had in *Nuevo Mundo* from 1921 onwards, which, under the title "The Gazette of Good Tone" (*La gaceta del buen tono*), passed comment on fashionable issues. But he also made incursions into purely literary fields. In 1919, in collaboration with Antonio Lara, "Tono," and Tomás Pellicer, he had written a comedy for the theatre called "Opium Dreams" (*Sueños de opio*) which premièred at the Petit Casino. Subsequently, and right up to the early 1930s, he regularly published short novels or *nouvelles*, a very successful format in the first third of the century. "The Kids" (*Los Cabritos*) in 1921, "Farce" (*Farsa*) in 1926, "The Lady who Gave Birth to a Citroen" (*La señora que dio a luz un citroen*) in 1931, which, like the rest of his work, oscillate between themes of gallantry, absurd humour and eroticism. In literary terms, too, Zamora moved to the beat of his time.

One truly exceptional venture stands out among his publishing projects: a magazine called *Perfiles*, of which he was editor and which published a single issue in the spring of 1920. We know nothing of its gestation and its immediate demise, but it was certainly a unique experiment on a par with the few other publishing initiatives there were at that time. It was a high-quality, large-format publication, clearly targeted at a cultured public with high purchasing power. What is most remarkable is that it combined contributions from authors with Spanish roots and tradition from the beginning of the century, such as Hoyos y Vinent, first generation avant-garde authors such as Gómez de la Serna, traditional local authors such as Tono and international ones such as Sonia Delaunay, who designed the cover and advertised her recently opened shop in Madrid on

the back cover. Inside the magazine there are details of the contributors who were due to appear in forthcoming issues, but sadly we have no idea why no further issues ever appeared. What it does make clear is Zamora's wide-ranging knowledge of and interest in the creative work of his time, and one might say that he represents a hinge that unites the two artistic generations that dominated the artistic creation of the decade.

But the most important thing about Pepe Zamora's publishing output is to be found in his relationship with Calleja, the legendary publishing house. Founded in Madrid around the end of the 19th century, it was a project that embraced the Regenerationist ideals of the time, seeking national reconstruction through education and culture. In this regard, the publication of children's stories was a key strategic element, as it aimed to encourage reading from day one, in the family environment.

Precisely in the 1920s it embarked on a policy of high quality publications, based above all on very meticulous translations and eye-catching illustrations that attracted readers. With his exquisite and personal style, Pepe Zamora would become one of the firm's star drawers, spreading contemporary aesthetics in homes of all social classes.

His theatrical inspiration comes shining through, with figures that stand out against the background, clean and simple lines, and bright colours. Drawn with a great sense of humour, his fantastic creatures are particularly striking, with both animalised humans and humanised animals. The female characters are heirs to the Symbolist ideal of the *femme fatale*, of oriental princesses and the terrible goddesses of mythology. But above all they are unforgettable because of Zamora's talent for caricature, his imagination and his fabulous mastery of technique, which had to be necessarily economical, given his determination to keep prices low.

Bearing in mind that these books would circulate throughout Spain and would be reprinted time and time again until almost the 1980s, we can fully appreciate the enormous influence that Pepe Zamora's artistic work has had on several generations of Spaniards.

Antonio Juez's different Ways

Joaquín García Martín

Antonio Juez's (Badajoz, 1893 - 1963) life seems to be constantly poised between two worlds: between Catholicism and Bohemia, between antique art and the turn-of-the-century Decadent movement, between his native Badajoz and Madrid, between traditional values and the revolution, between the society of his time and his homosexuality. Throughout the 1920s, Juez gradually resolved this duality in favour of the more conventional aspects of himself, and, when he finally settled down into a provincial, traditionalist and religious milieu, the only differentiating element that would remain was his sexuality. His case once again highlights how unorthodox sexualities are tolerated if they share the appropriate political values.

Born in Badajoz in the last decade of the previous century, into a middle-class family, he would always maintain a very close relationship with the city, above all because it was where his mother, a key figure in his life, lived. His decision to return there for good in the 1930s was conditioned by two factors: her health, on the one hand, and the radicalised political environment of the capital, on the other.

Antonio Juez was the typical child who was a very good drawer - much to the astonishment of those around him - but whose family never considered for one moment that an education in the fine arts was an option. This lack of specialised training explains the limitations of his later work. Of far greater import for him was his discovery of ancient art, of the Museum of Fine Arts, of traditional Spanish painting, which, once his enthusiasm for Modernism and

Decadentism had waned, was to become the focus of his work in his mature years.

At the beginning of his life, as was also the case for his brother - and by and large for all of his class - he was destined for a more traditional and economically stable future in the civil service. With this goal in mind, Antonio Juez moved to Madrid in the early years of the century, following in his brother's footsteps. The idea was for him to complete his studies and to take the competitive exams for admission to the civil service. Thus begins the familiar tale of a young man from a prosperous provincial background who sets off for the capital to build a solid future for himself but who, as happens all too often in such cases, discovers a new world: for Juez, it was the fabulous Madrid of the Belle Epoque.

Welcome therefore to the Madrid of the *tertulias* or gatherings in the cafés, of Valle Inclán at the Nuevo Café de Levante and Gómez de la Serna at the Pombo, of shows at the Chantecler and the Nuevo Kursaal. Of *cuplé* music hall singers and *sicaliptic*¹ dancers, of Chelito and the Bella Otero. And of course, it was the world of painters: Romero de Torres, Zuloaga, the brothers Zubiaurre, Nestor... Young Juez must have been absolutely fascinated by this world that oscillated between the intellectual, the sophisticated and the dissolute. Although we have no confirmed accounts on the subject, we can only imagine that the big city and the new company he fell into must also have meant the discovery or perhaps the confirmation of a new world of affective and sexual possibilities, which have always flourished best in the anonymity of the teeming crowds or in a bohemian milieu.

1. "Sicalipsis" came about due to a typographical error when the magazine *La Vida Galante* (The Gallant Life) was presented in society back in 1902. The magazine was a publication half way between "epileptic" - as it brought to Spain the tradition of epileptic singers who were all the rage on stages across France - and "syphilitic", as syphilis, Venus' curse, was one of the great social fears of the age (Translator's Note).

What we do know for sure is that he met and became closely involved with the group formed by Antonio Hoyos, Tórtola Valencia and José Zamora, in whose company he is described in both contemporary accounts and in his own autobiographical account. In their midst, he must have come into contact with the Modernist and Decadentist currents of the turn of the century, which, both in terms of themes and forms, would become part of his pictorial repertoire. There is a socially transversal entourage, given over to artistic practices and publicly maintaining an attitude of visibility with regard to unorthodox sexualities.

We do not know how or when he decided not to follow in his brother's footsteps in his administrative career, nor what effect his decision to pursue painting and drawing as a profession had on his relationship with his family, but the fact is that by the time the second decade of the century had come around, he was already publicly known as a sketcher and painter. We can only assume that he completed his limited training by studying Madrid's collections and museums and that he almost certainly worked with Pepe Zamora, who became a kind of mentor for him, and was the reason why lines are so important in his painting. While we know that his technical limitations were due to his lack of academic education, which he never completed, his taste for exquisite, detailed drawing undoubtedly stems from the influence of Zamora, whom he would always acknowledge as his master.

In a similar vein, Hoyos y Vinent must also have been a source of knowledge for him in terms of themes and new directions in painting. The Marquis's enormous cultural prowess and his cosmopolitan outlook had made him the patron in Spain of such authors as Vigny, Wilde, and Huysmans and of artists such as Beardsley and Moreau. It must have been he who introduced him to the characteristic motifs and forms of symbolism and decadence. For example,

the myth of Heliogabalus, which contains all the typical elements of that genre (orientalism, perversion, sexual vagueness) will be the subject of a novel by one of them and a painting by the other. Hence, when we read Hoyos' profuse descriptions, with their sensual fabrics, their intoxicating perfumes, their unhealthy atmospheres, their exotic and unique objects, they seem to be describing a scene painted by Juez with the same love for precision and morbid detail.

In 1920, Antonio Hoyos had this to say about Juez: *"... a strange orientalism leaps over Greek severity and fuses with the mystical Christian vision: there is something sickly, androgynous, feeble and fragile in these human images, and beside them loom the shapeless monsters that populated the night time, hybrid monsters that do not yet have the elegance of the centaurs but rather a bloodcurdling and disturbing something else."*

Within this group of friends, Tórtola appeared in his work as a muse, as a female model. Several drawings have survived to our day, but, above all, two canvases of *majas* dancing with make-up and costumes (the comb, the mantilla shawl, the fan) which seem to be exact portraits of some of the dancer's best-known stage personifications. Just as she was for Hoyos in "The Sphinx's Claw" (La zarpa de la esfinge), Valencia was a source of fascination. Even when the theme coincided with some of the myths incarnated by the diva, such as Carmen, the Queen of Sheba, or the Gypsy, we see that the facial features and make-up correspond to those of Tórtola. Note the same exaggerated cheekbones, the same black kohl-lined eyes, and the same almost devilish smile.

Tony Juez (he was Tony now) never severed his ties to Badajoz. His relationship with his mother would always be the main reason why he spent the summer seasons or holidays there. His persona, however, helps us to understand

the mechanisms whereby the new artistic currents spread in the periphery. Thus, his first individual exhibition was held there in 1917, at the Atheneum, the place where artists and intellectuals were consecrated at the local level. Following the Madrid model, these centres had sprung up in almost every self-respecting provincial capital in the previous century and their significance was key. They served as spaces for meetings, debates and the dissemination of ideas and artistic practices. They received visits from lecturers from other provinces or from the capital and acted as a link in a veritable network that transmitted the latest developments in the thinking of the time.

From the beginning of his career, Juez worked as an illustrator, either in the press (*Mundo Gráfico* and *La Espera*) or in books published within the collection "La novela de hoy." Both media were closely linked to his friends Hoyos and Retana, so it would seem that they all shared the same professional network, that they passed their contacts on from one to the other and that they complemented each other professionally as well as personally. As the years went by, he became the illustrator for most of Retana's covers and books and, it goes without saying, he was the person who best understood the writer's sophisticated and libertine world. In this sense Juez would appear to be the point of contact between the older Decadentist group and the young so-called moderns, who were a few years younger.

The 1920s were the years when Antonio Juez established himself as a painter and sketcher. He exhibited his work regularly in different places in Extremadura, where he became a local celebrity. His work as an illustrator expanded from novels to drawings for advertisements in magazines and posters. His name became well-known and in 1923 he exhibited in Paris and travelled to Rome.

It is true, however, that he never became a big name in the art world. His limitations are all too evident and he was a

much better drawer (albeit with an absolute dependence on his mentors and influences) than he was a painter. But it is no less true that he would end up creating a more or less recognisable style of his own, a product of his time, which made him a more than worthy representative of the Modernist and elegant language that was prevalent throughout Europe at the time. Perhaps he was of greater importance as a catalyst of these trends beyond the centralism of the capital through his constant presence in Extremadura. In local and provincial exhibitions and competitions, if there was a diploma, medal or mention to be won, Juez would win it for sure.

A fundamental aspect of the persona of Tony Juez in the 1920s was his physical presence, his mannerisms and his way of dressing. Time and time again he was described as elegant, sophisticated, effete, exquisite, cultured, a dandy, a bibliophile, a lover of museums... He adored rings, which he wore on his manicured hands and which he revealed in a somewhat exaggerated and evident manner in all the portraits and self-portraits that have come down to us. He satisfied all the clichés surrounding the visibility of a contemporary individual of unconventional sexuality that had become firmly established by the end of the previous century. In a chronicle written in 1923, he is described thus: *"... Antonio Juez, bedecked in elegant yellow silk pyjamas, comes out to meet us and cordially reaching his hands out to us says, "Come, please have some delicious tea; it's made with lemon, mint and cinnamon." In the meantime, we, overcome with curiosity, inspect the sumptuous studio, of which an admirer of the singular artist once said that "it is half temple and half pagoda..."* The illegitimate children of Des Esseintes and Dorian Gray had conquered Spain.

It is during these years that he also began to work as a writer. He contributed to *Nuevo Diario* as a columnist and it was here, from 1922 onwards, that he began to publicly express his conservative, traditionalist and Catholic political

ideology. In 1925, he wrote a book on Luis de Morales in which he set out his vision of the Extremaduran painter within the bounds of the most classical, conventional and reductive parameters by which he was being studied at the time. A classic vision of Spanish mystical obscurantism seen as a hallmark of national identity, which eliminates any mention of international influences in his painting. This book marks the starting point of his work as a writer; together with his articles in the press, it would become his second professional career. If we concede that Juez was not a great painter, the fact is that he was not a good writer either, but these texts did however serve to enhance his image as an erudite artist and, above all, to ingratiate him with the most ultramontane and traditional sector of Badajoz society. These contacts would prove very useful in his professional future and, we can imagine, in helping him to integrate into a social model that was not exactly receptive to his sexuality.

His crowning achievement as a professional artist, the culmination of his career and, at the same time, the start of the second phase of his life, far removed from the centres of Modernity, would be his participation in the Ibero-American Exhibition in Seville in 1929. Driven by Primo de Rivera's foreign policy, the idea of celebrating national, regional and Pan-American values fitted in perfectly with the new-found interests of an Antonio Juez who was increasingly more concerned with Tradition and less so with Modernity. In his work, his personal and subjective concerns about sexuality, morbid pleasure and the sophisticated and international had given way to the collective concerns of History and the Fatherland. His presence in the Extremadura pavilion, together with other artists from the province, closed the richest and most expansive stage of his work and ushered in a new period in which he turned his attention to local matters and to his narrow and limited way of understanding all things Spanish.

In 1928, he had been appointed professor of Colouring and Composition at the Badajoz School of Arts and Crafts and this served as an excuse for him to leave a Madrid from which he felt increasingly alienated. He never returned. His writings, which had acquired an increasingly Catholic and conservative edge, were now augmented by criticism of the pictorial avant-garde. He finds Cubism "absurd," with all its "uncomfortable and ugly houses, its ridiculous furniture..." Sculpture is not worthy of such a name, sculptors are "perfect imbeciles", perhaps, who can tell, because they are "the fruit of a deprivation of ideas and feelings." There can be no art where art does not exist." For Juez, "Art... is the thermometer that marks the degrees of a people's culture and civilisation; it fulfilled its task and most palpably laid bare the decadence of Spanish life and temperament, and there you have the absurdity of Modernism." And the fact is that by the end of the 1920s, Antonio Juez was no longer a Modernist.

Juez wrote that by 1928 he had "years ago distanced himself from... those characters, some of whom were frivolous, others conceited, most of them bad people..." and his focus of attention had shifted from Madrid to Lisbon which is where he would meet a Portuguese man who would be his partner for the decades to come, David María da Silva. He would have his portrait taken holding Tomas de Kempis' "Imitation of Christ" in his hands. The very same Juez who just a few years earlier, in an interview for a Badajoz newspaper, had stated that of all the literary authors, he preferred Oscar Wilde.

Álvaro Retana. The Man Who Did It All

Joaquín García Martín

In the introduction to one of Álvaro Retana's books (*Batangas, Filipinas, 1890 - Torrejón de Ardoz, Madrid, 1970*), the "journalist" Carlos Fortuny (one of his usual pseudonyms) asks the author if it is true that he is known as "the most handsome novelist in the world." As bold as brass, the writer answers with feigned modesty that yes, it's true, that this is how he is known, as if he were not the one asking and answering the same question, and the subject of his physical beauty just another of his many promotional strategies. This detail brings together all the attributes that characterise Retana: his adroitness with the pen and his mastery of different literary genres, the desire to be the centre of attention, the creation of a public persona, control over the promotional mechanisms of the modern media, and a taste for scandal.

In the 1920s, Álvaro Retana was one of the most popular figures in the Spanish cultural scene and perhaps the best example of the modernity of the period. As he makes clear in his fake interview, this is clear at the very first glance: his hair slicked back, his face white with rice powder, his eyebrows thin and lined, his eyes marked with kohl and his lips red with carmine. In his (many) promotional photos, he wears a Borsalino hat and a trench coat, a dinner jacket or a kimono, embodying the ideal of a young man in the age of jazz, cocktails and automobiles.

In the same way, in his novels, Retana describes the Madrid of the Gran Vía and the football pitch recently laid out on the heights above the Hippodrome, the great hotels of Madrid, the Ritz and the Palace, the luxury restaurants and

nightclubs, the theatres, the trains and the palaces, but also the taverns of Lavapiés and sleazy *tablaos* at the break of dawn. His characters travel in first-class train compartments, sleep between sumptuously woven sheets and travel all over the world, drinking champagne and sophisticated cocktails and getting high on cocaine and hashish. They have relationships outside marriage with men and women, or both at the same time, out of desire or in exchange for money. The society reflected in Retana's novels is modern, vibrant and, above all, uninhibited but, in his case, it takes place in a specific and real space and time: the Madrid of early 20th-century Spain.

Given that one of the aspects of his work that is most valued today is its documentary quality, the information in his novels helps us to explore the geographical spaces, customs and speech of a modern society, with customs very similar to those of today, particularly those that revolved around sexual dissidence.

Álvaro Retana was a novelist, a journalist who worked for fashion and current affairs magazines, a writer of lyrics for *cuplés* (music-hall songs), a theatre costume designer, a fashion designer, a promoter of shows, a harbinger of jazz in Spain, a leading light of Madrid's nightlife, a promoter of drag artists, a cartoonist, an illustrator... the man who did it all in the Spain of the roaring 20s. Either under his own name or one of his pseudonyms, he left an extensive body of work in almost every field of popular culture in our country.

He collaborated with several daily newspapers (El Imparcial, El Heraldo de Madrid) and illustrated magazines (La Esfera, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo and even Blanco y Negro). He published in such collections as La Novela de Hoy and Novela de Noche, edited by the Prensa Moderna publishing house, both of which were founded by Artemio Precioso, a key figure when it comes to understanding the development of the frivolous culture of the time. At the

beginning of the decade, thanks to the financial success of his myriad commercial activities, he was able to acquire an estate in Torrejón de Ardoz, fantastically decorated in the ornate and sumptuous style prevalent among the *Précieuxes*. His habitual residence was on Calle Francisco Silvela, an area that had recently undergone urban development and boasted a certain bourgeois atmosphere. He enjoyed economic success far beyond that of most of the authors of his time and, above all, way beyond that of the serious and intellectual authors he referred to as the “Unamunos.”

He had begun to publish at the beginning of the previous decade when he had just turned 21 (it is assumed that Retana liked to deceive or simply lie to people about his date of birth) in publishing houses and popular collections of gallant content and small size. Curiously, his first known pseudonym would be female: Claudina Reigner. From the start, he set his sights on a readership avid for stories they could consume as quickly as possible, with no interest in literature of any more lofty ambition or complexity. These novelettes cost 30 cents, whereas a volume of serious literature could cost as much as 5 pesetas. Moreover, the book-object was designed to be attractive from the very cover: illustrations of sensual themes, semi-nudes, equivocal or evocative situations, often drawn by artists who were friends or frequented the same milieu (Antonio Juez is the most common example).

Probably to avoid criminal responsibility and to provide a degree of justification for his readers (whom we can imagine buying his novels in a rather furtive way), his novels always include some kind of moralising discourse, usually in the introduction or presentation. In them, says Retana, he reproduces behaviour not for pleasure or delight but with a desire to set an example: (I) “who am described as an amoral novelist, am at heart a true moralist. For I need not assert that I “neither approve nor share” any of the theories put forward by the characters in my works. I merely portray them in their actions.” Emphasising this exemplifying

pretension of his work, he will speak of himself through his pseudonyms as the “Petronius of our time,” but it is clear that these self-justifications, just like the critical or even homophobic comments he sometimes used to describe his characters, were only a way of dodging censorship.

Retana knows like no one else how to create a propaganda apparatus that he himself manufactures and controls. In addition to the prologues and introductory interviews in the press, his book launches are celebrated in a style that is suspiciously reminiscent of his own. A brilliant artist, an original talent, suggestive work, on a par with other foreign authors, angelic beauty, innate grace... are just some of the epithets used to praise him. He even uses his problems with censorship to attract attention. His literary production is organised through a system designed to make the most of the available time and resources: he writes short stories which he publishes in magazines and later recycles as chapters in full-length novels. The plots are often very similar and seem to be mere excuses to narrate a succession of erotic episodes. The style is clear and effective, without any major linguistic complications, and more interested in catching the viewer’s attention, concentrating fundamentally on wordplay, irony and double entendres, and with an evident taste for reflecting popular speech.

But the great difference between Retana and the rest of the gallant, *sicaliptic* and erotic novelists of his day is his interest in collecting and reflecting non-normative sexual behaviour and doing so from a place of hedonism and liberation. The importance of eroticism and the description of other sexual options are his trademark, something we can only attribute to his biography. Not only are his novels intended to entertain, with a more or less pornographic content, but they also contain a denunciation of social hypocrisy through humour, irony and satire. Whereas in Trigo, Carrere and Colombine, political denunciation always prevails, in Retana

what stands out is a vindication of life and a desire for scandal as a way of breaking with social conventions.

In many of his books there is a character (often a woman, and one has to wonder to what extent she is not a likeness of the author himself) who tells an autobiographical story, the outcome of which is that she decides to break with her surroundings, primarily with her social and family ties, something she does through sex. Promiscuity as a way of separating oneself from society. For Retana, the great superficial man, sex is political and the hero is the Other.

But Retana is, above all, a chronicler of his time. Nightlife, modern settings, music halls, restaurants, and luxury hotels, but also horrid, nondescript taverns. Drugs, unusual sexual practices (threesomes, prostitution, lesbianism), cars, trains, modern and sophisticated settings.

A fundamental resource will be the use of the first person, which makes readers believe that what they are being told is at first-hand, which makes them tend to identify the author with what is being narrated. This also confirms the myth of Álvaro Retana as a writer with a depraved lifestyle and debauched habits. All this is emphasised by the almost omnipresent appearance of his photograph at some point in the book and the usual interview (often a self-interview, as he carried them out under one or other of his pseudonyms) in which he skilfully tries to mislead all and sundry, claiming to be writing to denounce the very episodes of sexual perversion that he himself describes in such detail. Another element he often brings into play is the inclusion of letters from female admirers which, as when he chooses an epistolary style for the narrative, complete the confusion between author and text.

Much of Retana's celebrity is due to this commercial strategy, typical of the age of mass media, which he knows how to exploit like few others, albeit at a very early stage in his

development. He makes good use of pseudonyms both for self-promotion and to diversify his production, to have something to hide behind when he ventures into excessively lurid themes, or even as a way of splitting himself into other heteronyms that reflect different parts of his personality.

This had a negative effect when this identification turned against him and he became the target of criticism and the personification of a wider movement with more representatives. In fact, his own name will become a symbol of that frivolous world and will come to designate the modern young man, wearing make-up and acting effeminately, with debauched habits. Criticism of “those Retanas” or denunciations of what “a Retana” did would appear in the press of the time. As an author, the critics described him as a lewd and amoral person, an erotomaniac, and a pornographer.

Retana’s private sexuality is, to say the least, extensive. We only have documentary evidence of his relationships with women (he had a son with the singer Luisa de Lerma) but the homosexual ones we can assume from his work and from details of his biography, especially in relation to the trial and sentence he suffered after the Civil War. Certainly, in his literature and seemingly from first-hand experience, Retana describes a world, that of his time, full of queer and effeminate men, which he describes in extraordinary detail. From how they shave to the way they speak: make-up, expressions, themes and accents, which he reproduces with a quality that almost makes it the best document for reconstructing the homosexual cultures of the time. While in the descriptions of the sexual act he plays with insinuation, metaphor and simile, in the personal relationships between these characters, which are by no means ambiguous, we see models of behaviour that we can recognise perfectly well. The feminisation of names and the use of feminine pronouns between men, acid and ruthless criticism, physical appreciation of the male body with special attention to

the sexual organ and its amatory possibilities, the use of a specific slang, nicknames and self-referential mentions.

Homosexuality and sexual ambiguity are one of the main themes of his work and indeed feature in well-nigh every one of his books, either as the central theme of the plot or in the form of secondary characters or specific scenes. Titles such as "Tony Goes Astray" (Los extraviados de Tony), "My Boyfriend and My Girlfriend" (Mi novio y mi novia), "The Ambiguous" (Los ambiguos), "The Crazy Girls" (Las locas de postín), "To Sodom on a 'Botijo' Train" (A Sodoma en tren botijo) form part of the canon of the first Spanish literature to reflect sexual dissidence in our country. They are almost always about effeminate young men, exponents of that "third sex," heirs of the dandyism and exoticism of the previous decade who, as he says of one of his characters, Juanito, "Lived for nothing but make-up, literature and delight... he had never said no to an unnatural proposition." What is quite new is that the characters are no longer decadent, tormented and cursed, enclosed in an ivory tower of art and sophistication, but men, almost always young men, from all social classes, who live their lives and, above all, their sexuality, in an extraordinarily active way and are fully integrated into a world which is that of Spain in the first third of the 20th century.

The protagonist is not always male, and more often than not it is a female, in a transposition that is very Proustian. In fact, episodes involving lesbians, even though they take place sporadically, are the most common in his novels. Once again, it is more bearable, less dangerous, to talk about homosexuality in feminine terms.

Between 1926 and 1929, he spends at least two spells in prison for so-called "printing offences": in 1926 due to a "frontal attack on masculinity" for a text in which two male characters are unable to have an erection. In 1928 he was again imprisoned in the Modelo prison (in both cases for

barely a month, as he was granted amnesties and, curiously enough, he was imprisoned during the holiday month of August). This seems to have made Retana take things more seriously, as from that moment onwards, he pared back his literary activity to concentrate on the stage and the world of theatre. He even went so far as to publish a text, "The Green Wave": A Frivolous Criticism (*La ola verde: Crítica Frívola*) (1931) in which he took a stand against the very same literary genre that had made him famous and brought him money and popularity, very much in keeping with the political climate at the end of the decade, in which political concerns distracted the public's interest from romantic and sexual matters. At one point he claimed that he would regain his "artistic virginity and edify the housewives, the completely unmarried ladies, and the immaculate young men."

He did however continue to publish, although in these final years of the decade the bulk of his work appeared under his better-known pseudonym, Carlos Fortuny, and in another publishing collection, *Los Novelistas*. In reality, what had happened was that, in its final throes, the Dictatorship had become even more strict and had sought to set an example by pursuing morality with a zeal that it had not shown in its earlier years. Retana needs a new publishing house because Artemio Precioso had closed his company and fled into exile in Paris in the same year in which the new young poets were celebrating the centenary of Góngora. It is the staging of a change of cycle but it could also be seen as a transposition of the intellectual resistance of the sexual and narrative into the inner world of poetry.

What is certain is that, by the end of the decade, the content of his novels had ceased to be so lascivious and, although he continued to be concerned with the same themes (social hypocrisy, personal liberation, the limits of what is permissible), the more lurid descriptions disappeared and the plot line took precedence over everything else.

Along with his literary activity, Retana's main field of action was the theatre, and more specifically, musical theatre, music hall, and variety shows. His interest was not only professional: he was an expert on and a connoisseur of the theatrical scene of his time, a friend, advisor and follower of the stars of the day. A fan who kept and collected memorabilia of his favourite singers, an expert with first-hand knowledge of the public and private life of each and every one of them. He would use this information to create plots and characters in his novels (one of the first "Flesh of the Tablao" (*Carne de tablao*) takes place in a flamenco *tablao* or club), and, years later, to write dictionaries and encyclopaedias on the history of the frivolous genre. He was a personal friend of many of the musical stars of the time, such as La Goya, whose name he is supposed to have bestowed on her, and it is here that he met the mother of his son, the singer Luisa de Lerma.

His closest relationship in the world of musical theatre would be with Edmond de Bries, of whom we could almost believe that he was co-creator together with Asensio Marsal, the man inside the character. Retana wrote his biography, interviewed him in the press and covered his stage appearances, wrote songs for him and helped to design his costumes (De Bries was famous for making all his costumes himself). Looking at the result, it seems to us that we can appreciate the application of his knowledge of media propaganda in the promotion of the most famous impersonator of his time.

The 1920s were probably the golden age of musical theatre in Spain. Revues, variety shows, *cafés chantant*, drag shows, *sicalipsis* and the rest of the so-called frivolous genres were all the rage, and Álvaro Retana was one of the great lyricists of that first popular Spanish song, the *cuplé*. He collaborated with composers such as Francisco Sanna, Ricardo Yust, Genaro Monreal, and Rafael Gómez. These are songs of all sorts of rhythms (*habanera*, foxtrot,

tango and pasodoble) with lyrics that describe current affairs, local customs and, above all, love and relationships, often with a rather risqué tone and peppered with sexual allusions. Some of his compositions are part of the repertoire that is still being performed a hundred years later: "Punchinello" (El polichinela," "Come and Come" (Ven y ven), "Colon 34" and "Afternoons at the Ritz" (Las tardes del Ritz), but it is impossible to know exactly how many and which ones he wrote.

This genre is perfect for Retana's capacity for sexual double entendre: "He runs his tongue very carefully over the lollipop and then, as soon as he reaches the tip, it seems appropriate to insist," (speaking of a ring) "on seeing it in my hand I found it rather small but the boy said to me "It will fit you very well" and when we had finished dinner, full of enthusiasm he tried to put it on." But also for his interest in reflecting the homosexual world that he has described so well in his novels. In "El polichinela," besieged by her admirers, the protagonist crosses paths with "a young womanizer, one of those men who paint polka dots and dark circles under their eyes. And when he sees me in the street, walking along with six men or more, he always says: "Oh, babe! How besieged you are." In cuplé songs, as in literature, Retana writes about what he knows, and that includes the environments, speech and characters from the realm of other sexualities.

Another of Álvaro Retana's commercial enterprises in those years was designing costumes for theatrical performances. We don't know how or where he started out in this trade, how skilful he was, or what the final result was like, as all we have to go by are the costume designs, which unfortunately did not provide as much information in terms of detail and quality as they do today. We may assume that he had contacts within the industry through his personal relationship with Pepe Zamora. Just like Zamora,

he belongs to that last generation of trailblazers who began to professionalise the trade.

In the press of the time, advertisements regularly appeared, placed by the "maison" H. Thiele, located in Calle Postas 29, which had "the exclusive rights to the famous designer of sheer elegance, Álvaro Retana" (in capital letters, the second most striking element after the name of the establishment itself). They claim to have "300 designs at the disposal of their clients" with which they supply both Madrid and the provinces. There were also genuine reports on his creations, although judging by their tone and style, they seem to have been written by Retana himself, which of course is very much in line with his usual self-promotional techniques. For example, in "La Unión Ilustrada" it is said that he is "the first Spanish artist to publicly declare himself to be a costume designer and he has not hesitated to devote his efforts and skills to creating whimsical and original toilettes for the most famous actresses." After going through some of his most recent designs, he defends his work, saying that "the profession of costume designer, which some pseudo-artists scorn, is of paramount importance in worldly life. Elegance should not be created by dressmakers; they should limit themselves to interpreting what an inspired artist creates. Fashion designers, when they possess a subtle, romantic, poetic, frivolous and exquisite spirit, will highlight the lines and colours that are most in harmony with a woman's beauty."

Thanks to his drawings, we know that Retana was not a great drawer. He did not possess a particularly gifted hand and his figures are stiff and static, devoid of modelling. Although he sometimes included a few glittery details, the colours are flat. The most remarkable thing is undoubtedly his great fantasy and imagination and his knowledge of the latest international fashions, with designs that might appear on the stages of London, Paris, and Berlin. With fans, feathers, tulle, rhinestones, legs always on display,

sometimes even bare-breasted, Álvaro Retana's singers and dancers are as sensual, modern and sophisticated as he is himself: the personification of the roaring 20s.

Edmond de Bries and the Golden Age of Drag in Spain

Joaquín García Martín

“Egmont de Bries sported a daring neckline, absolutely your starter for ten, bare arms, apparently beaded with mother-of-pearl and roses; statuesque legs to rival those of Julia Fons; a ringed waistband of oasis palm, all spiced up by a swinging and swaying movement of the hips that left the fireman on duty quite flabbergasted. Gracefully wielding a fan, Egmont de Bries leapt around the stage, all smiles and provocation, the perfection of his work causing such an impact that, at the conclusion of his number, he received a standing ovation.

The drag artist stepped forward to the footlights to salute the audience and, with a sudden motion, removed the wig and the Goyaesque hairnet to proudly show off his head of brown hair.”

This is how Álvaro de Retana describes Edmond de Bries (Cartagena, 1897 – ¿?) in one of his performances. Retana would go on to become his biographer, one of his favourite composers and a passionate follower and chronicler of the art of drag in Madrid in the 1920s. This theatrical sub-genre, a bastard child of the music hall and the café chantant, filled theatres all over Spain during the first third of the 20th century, with a success that is now find hard to imagine.

Officially, the trailblazer of drag in Spain was the Italian Leopoldo Fregoli, who was active from the latter years of the 19th century until the early 1920s. He was famous for the

speed with which he changed his costumes but he also had a song and dance routine which covered different styles.

Fregoli's success paved the way for other names, generally foreign artists, such as Robert Bertin, Monsieur D'Hernonville, and Mario Alberti, who packed the most important theatres in Madrid, such as the Nuevo Apolo and the Zarzuela. The popularity of the genre led to the appearance of Spanish exponents of the art, such as Rafael Arcos, Luis Estesos, La Bella Dora and, above all, the well-known Ernesto Foiliers. Their shows were always based on musical numbers, in which they would sing and dance, interspersed with theatrical pantomimes and monologues, or poems, often of a dramatic or sentimental nature. What always stood out the most were the costumes, which were meticulously designed and eye-catching, and the artists' singing abilities. An interesting fact is that they could all sing in falsetto or with a register that sounded just like a woman's voice, or else with a clearly masculine baritone or tenor voice, without this breaking the spell of their feminine appearance. In general, the aim of their repertoire, gestures and costumes was to imitate the great singers and beauties of the time, so that the audience might recognise and appreciate the resemblance.

We know that de Bries was born in Cartagena but his family moved to Madrid when he was still a child. Following his father's death, he began to work when he was still very young, joining a sewing workshop where he learned the trade in order to help support his family financially. Dress-making and the support of a close family circle would prove to be two mainstays throughout his life and also the pillars on which he was able to build his professional success.

According to Alvaro Retana's biography, de Bries was probably already keen on drag when, on a day off work, he dressed up as a woman in the sewing workshop and sang a few songs. This must have been something of an epiphany because he soon took up singing and dancing lessons

and by the mid-1910s he was already advertising his act in the press under the name of Salmar, a permutation of the syllables of his first surname, Anselmo Marsal Martínez. Retana also tells us that he made his debut at the Teatro de la Encomienda in Madrid in 1912. The show included a performance by his sister Magda, a relatively successful dancer who would always perform with him. Around this time, she got mixed up in a scandal that would haunt her for the rest of her life, no less than a murder at the Antiguo Café de Levante in Madrid, a place with a somewhat notorious reputation. From this moment on, Marsal/Salmar, about to become Edmond de Bries, would always be extremely close to his mother and sister, with whom he worked and travelled and whom he protected and whose financial well-being would always be of concern to him.

Between 1918 and 1919 he toured the provinces and performed in Alicante, Malaga, Cartagena, Murcia, Zaragoza, San Sebastian, Valladolid, Seville, and Salamanca. He also trod the boards of the Teatro Gran Vía and the Teatro Fuen-carral in Madrid on several occasions. He received critical acclaim in the press for his singing skills and, above all, for his imitation of the mannerisms and expressions of certain well-known singers, which earned him the admiration of the public. Given that this tour of the country's theatres was taking place as the World War was drawing to a close, it proved to be a great success, as can also be seen by the fact that his manager was already a well-known professional of the time, Angelo Gianelli, who specialised in artists of the genre, and the fact that he was paid (so people said) a thousand pesetas a day, and the announcement that he was going to make a film and tour America. And indeed the fact that such a well-known author as Retana should choose to publish his biography in 1921: "Egmont de Bries. His life. His loves. His art. His songs" as part of the "The favourites of fame" collection. The spelling of his name was not yet the final one with which he would go down in history. Rarely out of the press that year, he was clearly a

highly popular character and even graced the front pages of publications such as the “Eco artístico.”

The culmination of his fame came with the première of “Evenings at the Ritz” at the Teatro Fuencarral in Madrid, where, according to the *El Heraldo de Madrid* of 31 August 1920, “Edmond de Bries will have the opportunity to show off his excellent talent in the original stage fantasies of the celebrated author Álvaro Retana (...) created exclusively to be premièred by such an eminent and acclaimed artist.” The show ran for more than four months and even Queen Victoria Eugenia attended a performance.

The new decade dawned and the 1920s belonged to Edmond de Bries.

People said that the artist’s imitations were even better than the actual artists he copied, that he received love letters and indecent proposals from his female admirers, that women fell in love with him precisely when he dressed in women’s clothes... and yet it seems that he led a much quieter personal life than all that would suggest. He lived a very quiet and bourgeois life with his mother and sister, who helped him to design and make his costumes, and it was said that his extraordinary productivity was due to his desire to make as much money as possible to ensure a solid and peaceful future for himself and his family. He was clearly standing in for the missing father figure.

One of the key elements of his shows, and one of the most applauded, were the costumes, always highlighted by the press and testimonies of the day as being of special quality, originality and merit. In fact, almost all the chronicles mentioned his “extremely rich and elegant costumes,” which, moreover and as is always pointed out, he made himself. And indeed it was skill as a dressmaker that would set him apart from other drag artists of the day, due to the quality of his designs and the cut of his costumes. To understand how successful he actually was in this field, we

should bear in mind that, despite being so close to Retana on both the personal and the professional levels, he never relied on his skills as a dressmaker, even though this was one of the writer's recognised professions. The press goes on and on about the notion that De Bries' success with women was mainly due to the outfits he wore, and that the reason his female audience went to see him was not so much because of his talent as an artist, but because it was like going to a fashion show, or because they enjoyed enviously coveting the outfits worn by the star. Homophobia and machismo all rolled into one sentence.

In parallel to his theatrical work, De Bries did in fact develop a successful career as a fashion designer, making outfits not only for his shows but also for select Madrid clients. There are many mentions of De Bries working away at his sewing whenever his career as a drag artist allowed him to do so. At the beginning of the decade he opened a workshop in Calle de la Ballesta, where he dressed other theatrical artists who, in the publicity for their shows, always gave prominent mention to their collaboration with the "acclaimed dressmaker" Marsal. Another interesting fact is that, although everyone knew that he was one and the same person, he often used his real surname to accredit his achievements as a dressmaker.

Edmond de Bries' public image was omnipresent in the Spain of those years. Painstakingly crafted, it always conveyed an idea of luxury and sophistication and was probably one of the pillars on which his enormous success was based. Just like his friend Retana, he seems to have understood to perfection the role of the media when it came to promoting his shows in a world in which new forms of communication were emerging. He ran full page advertisements with large photographs in *La Ilustración Española*, *La Esfera*, and in the most popular weekly in the country, *Blanco y Negro*, as well as in magazines that had just arrived on the scene, such as *Flirt*, but primarily in the magazines with the largest circulation and which best embody

and transmit the ideas and trends of the decade: *Nuevo Mundo* and *Mundo Gráfico*.

At the same time, it is quite fascinating to study the other major means of disseminating the artist's image: postcards. These photographs on stiff cardboard had become very popular since the turn of the century as a way of communicating and conveying the image of certain people or places. The first ones were evidently dedicated to the image of monarchs, politicians, major monuments and picturesque landscapes. They could be sent by post (on the back there is a space for the address, another for a stamp and a personalised text), but they were also, and indeed mainly, kept and collected. This is where great feats of engineering, exotic places and creatures and, finally, characters from popular culture come into the picture. The postcard was the first major mechanical means of disseminating the image of the stars and popular figures of the day, a great way to make them known in far-flung places and to admire them in a private and personal way. Postcards preceded photographs in magazines. It is the beginning of the cult of an idol's image and, not surprisingly, at the same time, the transmission of images with sexual content through the same medium became popular. In cases of sexual diversity, with drag for example, both aspects were combined in a single image that can be disseminated throughout Spain.

Edmond de Bries created hundreds of these postcards: dressed in his famous costumes, in a setting recreated in the photographer's studio, adopting the poses of well-known artists or psychological or dramatic attitudes. They were bought, written and sent, they were kept and collected, they were given as gifts. De Bries used the same publicity strategy as the singing stars he imitated on stage, as opera singers or bullfighters and, as we will see later, as the other drag artists who triumphed or arrived in Madrid in search of success.

Drag was a theatrical genre that was all the rage throughout Europe in the 1920s. These shows usually involved large-scale, carefully staged and spectacular productions, with costume changes and spots akin to a revue or variety show. They also had the added value of imitating well-known stars, arousing the spectators' pleasure when they recognised their favourite artists, with their usual repertoire and their characteristic mannerisms and expressions. Not to mention their recognition of the talent and skill of the imitator when it came to capturing and repeating those specific expressions.

But there can be no doubt that the gender issue was a key factor in the success of these artists. It was not a question of women who knew how to sing and dance imitating other women who were more famous than themselves, but of men who first of all changed their physical appearance and mannerisms to look like women, and who then embodied a specific woman who was known to all and sundry. We know of a few cases where things are the other way around, i.e., a woman playing a male role in a play, but these were always exceptions and singular and unique cases. There are no instances of female-to-male drag artists as such. However, shows in which men imitated women enjoyed a veritable golden age in these years, and we cannot help but link that fact to the social visibility that unorthodox sexualities, the intellectual and scientific debate on homosexuality and the theories of the third sex were beginning to have at that time.

His admirers, of course, never had that point of view. What they admired about the drag artist was his talent for singing and dancing, his ability to imitate the chosen famous character down to the most minute details, the speed with which he was able to change costumes between one act and another. At most, the moment when someone, usually a close friend or often a relative, was puzzled to find him dressed as a woman, was remembered as a positive

moment, praising “passing as a woman” without saying so and almost a century before the term first appeared.

Any negative criticism, for its part, stressed that “it seems to us to be of such poor and indeed reprehensible taste to see those masks that are brought out during Carnival, wearing all kinds of women’s clothes, in a crazed frenzy” that “part of the educated and virile public find them unworthy of their merits, out of place and even offensive.”

The other aspect that cemented de Bries’ enormous success was his repertoire. As was the case with other drag artists, his shows mainly featured imitations of famous artists, which meant that he used their best-known songs. However, he soon began to include his own songs, songs the public had never heard before and, which, most importantly, were written exclusively for him. This is, as I say, most important, because, by incorporating new songs, he ceased to be an imitator of other people and became a completely original character. Edmond de Bries became a star in his own right.

Retana dwells on this subject in the biography he devoted to him, perhaps to take advantage of the book to compile the lyrics so that readers could sing them, or to promote himself as a composer, since he had written many of the songs himself. It would be fascinating to know for sure to what extent the writer collaborated in the creation of the public persona of the character Edmond de Bries. But the fact remains that having his own repertoire marked a turning point in his career and he ceased to be an “impersonator of stars” and became a star in his own right. Meanwhile, the streets around the theatres were clogged with endless cars full of aristocrats on their way to see his shows.

One essential aspect of any press coverage of drag artists was the justification of the morality and good taste of their performances and the masculinity of the performers. The elegance, sophistication and lack of tackiness of the

performance were always emphasised, and any story or anecdote that enhanced and demonstrated the performer's manliness was quoted. Wives and children were the first to be named and, should there be no such wife or child, or to increase the masculinising effect, there would be talk of a plethora of female admirers. The male followers were never named, and anyone would think that the theatres were filled exclusively with women. In Bries' case, moreover, it was said that his female admirers gave him valuable gifts, jewels and furs, that his secret lovers included duchesses and wealthy heiresses. In short, the same pattern that was applied to the exotic dancers with the obvious and expected change of gender of the characters involved.

In 1921, the very year in which he found success as an artist, an attempt was made to ban Edmond de Bries' show from the Teatro Fuencarral. In a letter to the editor of *El Imparcial*, the artist himself attributed his situation to a brouhaha, "similar to that frequently suffered by other variety artists," caused by a "dozen or so individuals, paid by someone who has a private vendetta against me." He maintained that his "repertoire is cultured, moral and family-friendly." After appealing to the "gentlemanliness and decency of honest people," he placed himself at the disposal of the press to organise a performance of his show just for them, so that they could judge whether or not it was morally sound and well crafted. We now know that this was the beginning of the best period of his career, but that does not mean to say that he was not always dogged by criticisms of immorality and lack of masculinity, as were the rest of his colleagues.

Retana includes a fascinating detail in his biography of de Bries that does not seem to have made as much of an impact as it should have, given how much it reveals about his emotional life. His biographer names Rafael del Real, "his unstinting companion in his struggles and endeavours. The loyal friend with whom he shared the sad years of his initiation, when everyone seemed to conspire to annihilate

the young drag artist." He is "the jovial comrade who encouraged him to fight on" and with whom he now shares "that spiritual and financial peace... proudly boasting that they have earned it." It seems a very revealing paragraph for a relationship unlike any other in the book, which otherwise does not single out anyone outside his closest family circle. How such a detail could have been overlooked in the life of someone never rumoured to have had any romances, who never confessed to love affairs of any kind and whose comments about women, while professing admiration, were always somewhat aseptic. Rafael was certainly never used against him in the press but, obviously, whatever Retana knew, it must also have been known by other people in his milieu.

In 1924 Edmond de Bries left for America for what would be a 4-year tour. First Argentina, then Chile, Venezuela and even New York. Thanks to the press we know that he was successful in all his performances, although the tour was somewhat chequered, with its share of scandals and delays. There were reports of how he travelled with more than a hundred costumes, secretaries and attendants to help him, his mother, his sister, his entourage... This is when the rumours and speculation about his financial situation began. It seems that between what it cost to produce his shows and Bries' family expenses, he was ruined.

When he returned to Madrid he resumed his theatrical career, but the public's tastes had changed. New, international rhythms had arrived on the scene and the singers he used to imitate were no longer in fashion. Not only that, he had to face the competition of a whole new generation of drag artists that had emerged in his absence who had been able to adapt much better than he had to the new fashions. By the end of the decade, Edmond de Bries' theatrical offering was clearly in the doldrums. Modernity was going in a different direction.

A private collection in Madrid has preserved what would appear to be the original of a caricature drawn by Ricardo García López, the bullfighting chronicler, writer, cartoonist, and journalist better known as K-Hito. The drawing was reproduced on several occasions in the most important illustrated magazine of the Spanish press, *Blanco y Negro*. The fact that the so-called “emperor of the comic strip” should have drawn a portrait of the drag artist for the flagship magazine of the Catholic right says a lot about De Bries’ popularity and probably about the warm and congenial way in which he is described in all the accounts of the time. But at this point we should emphasise how representative this caricature is of the aesthetics of the 1920s: hair slicked back, perfectly plucked and lined eyebrows, painted lips, rouge on the cheeks, two earrings in the ears... a look that immediately reminds us of the Master of Ceremonies played by Joel Gray in the film “Cabaret.” In other words, the image of Edmond de Bries in the 1920s is exactly the same as our ideal conception of the classic show business character in the more modern Berlin of the Weimar Republic.

Just like superheroes, drag artists have dual personalities and, for the most part, secret origins. In all the documentation that has come down to us, the same patterns are always repeated in the description of the artists’ lives, their origins, their motivations and professional aspirations. A report published in *Nuevo Mundo* by the inevitable Carlos Fortuny with the title “How One Becomes an Impersonator of the Stars” interviews the famous Derkas and is a perfect example of all this:

First he talks about his quite normal origins: “My real name,” Derkas begins, “is Manuel Izquierdo; my father is from Malaga and my mother from the Philippines. I was born in Manila, in Calle de Cabildo to be more precise. My father was a public prosecutor in the Court of Cebu at the time... We were four siblings. A girl, two boys and me. My brothers studied law but did not practise it, they preferred

to devote themselves to painting. ... I came to Spain when I was five years old and spent my childhood in Barcelona, where my father was a magistrate."

He immediately showed an interest in the theatre: "I went to primary school in Palma de Mallorca and then did my Baccalaureate in Barcelona. When I was a little older I studied singing and piano at the Liceo Conservatoire under Maestro Tintorer, and at fourteen, swept along by an irresistible vocation, I devoted myself to the theatre, making my debut as a baritone in a Zarzuela company" until, as always by accident, by chance, never intended, the usual revealing episode occurred: "One evening, just a few minutes before the performance was due to begin, the first sopranoist playing the title role in *Bohemians* fell ill, and I, at that time a small, beardless boy, for a lark, volunteered to replace her, to save the company from the trouble... The audience did not notice what sex I was, but, on the contrary, said: "How well this new soprano sings! What a pity she's so ugly"! And that's because I didn't know how to put make-up on back then. .. And that unforgettable night when I got up to mischief like never before in my life, Mr. Cüel and other people encouraged me to dedicate myself to the imitation of stars," a modality that had been introduced into Spain by the famous French drag artist Monsieur Bertin."

From this moment on, national and international successes follow one after the other ("..the Empire, in Paris; the Coliseum and the Alhambra, in London, where, by the way, I performed as a vedette in between all the super revues; the Wintergarden, in Berlin; the Principal Palace, in Barcelona, and the Casino, in Buenos Aires, where I recently worked for seventy-five days in a row and where I have signed a contract to reappear this spring") and especially with women, who are more ideals than real human beings in his eyes.

Finally, the interview ends with the usual mentions of his substantial income ("Last year alone I made twenty-five

thousand *duros*"), the splendour of his wardrobe ("I have more than nineteen different manila shawls") and a look at the future, which the artist sees in a quite practical way: "Although I am still young, I am already thinking about retiring and living quietly with my memories. I own a few houses in Malaga which give me a modest but respectable income, and who knows, perhaps after another four or five seasons I will give up imitating "stars" and set up a large theatrical dressmaking shop, selling costumes for revues and shows. I will supervise the dressmaking, which will be fashioned in the style of Pepito Zamora's, Sousa's or Alvaro Retana's costume designs. But, for the time being, I'm not going to think about anything other than treading these boards, imitating popular artists."

This report highlights how drag was so accepted and popular in the Spain of a hundred years ago. Changing a few details, we could replace it with any interview with a drag queen in today's press in which the same points are discussed: their first time, the importance of costumes and the future of their artistic career.

As mentioned above, a revealing detail of the spread and popularity of drag at the time is the large number of postcards of these artists that have come down to us. The expense involved in taking these photos indicates that they were not just a pastime but that they had a commercial and promotional purpose. The sophisticated staging (costumes, make-up, sets, lighting) leaves one in no doubt that they were not taken in a hidden or poorly equipped location but in a professional photography studio. We know from the stamps that many of them did in fact use the same studio, Mendoza, in the Plaza del Progreso in Madrid. But they have also allowed us to retain the memory, the physical appearance, the artistic specialities and the names of many of these artists: Edmond de Bries and Derkas but also Vianor, Mirco, Luisito Carbonell, Antonio Alonso, la Freddy, Perla Murciana...

The Poets of the Residencia de Estudiantes

Joaquín García Martín

The Residencia de Estudiantes, which still exists, was an educational institution founded in 1910 by the Board for the Expansion of Studies as part of the implementation of the Regenerationalist ideals of the Free Institution of Education. Conceived in line with those ideals as a complement to facilitate the higher education of Spanish youth, it was predominantly intended for the offspring of an enlightened bourgeoisie. As such, it provided access to education, making it possible for the progeny of these elites, many of whom hailed from the provinces, to pursue their higher education in Madrid, in a companionable environment that favoured the interaction of and, to a certain degree, the creation of progressive elites.

Given its nature as a communal dormitory and living space, it also ended up as a setting in which adolescents of the same sex could congregate at a time when their hormones were in full bloom, far from family constraints and the social conditioning factors of their places of origin. Hence, in between lectures by the likes of Einstein, Severo Ochoa and Juan Ramón Jiménez, the boarders had every chance to give vent to their affective and sexual urges without family control or the scrutiny of provincial disapproval.

In the 1920s, a group of homosexual poets who came together in or around the Residence would become members of the so-called Generation of '27, the best known and most widely studied of all the sexually divergent artists in the history of 20th- century Spain. The institution would provide a safe haven for all of them, a space in which to interact with freedom (albeit an always relative freedom,

given their own personal conditioning factors in terms of the acceptance of their own sexuality and the relationship between this fact and their personal environment) for the same reasons: the distance from their place of origin, which allowed them to reinvent themselves in a more sincere way or in a way that was more in consonance with their sexuality; finding themselves with other young men in the same situation; and the protective environment it provided, thanks to the economic and social position of the Residence. As almost none of them were full-time boarders (unlike Lorca, who was a full-time resident), and as some only visited it (such as Cernuda), it must be seen as a meeting place, a space for sentimental cruising.

The first and indeed the oldest of the boarders was Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898-Madrid, 1984), who had arrived in Madrid in the previous decade to study law. Although he worked as a teacher, his interest lay in poetry and writing, which brought him into contact with people at the Residence: he met Lorca and through him the painter Gregorio Prieto (also an outsider who frequented the institution), with whom he established an intimate friendship that would last throughout his life.

Alexandre was quite a social person but at the same time he was rather shy and reserved. He was most comfortable in small groups and in intimate moments. This tendency to solitude was exacerbated by his poor health: in these years he had his first sexual encounters with women and during one of them, with the dancer Carmen de Granada, he contracted a sexually transmitted disease, gonorrhoea, which would have lifelong after-effects. Shortly afterwards he was diagnosed with tuberculosis, which aggravated his overall condition and led him to move out of the centre of Madrid to Aravaca, where he began to live a quiet and secluded life. Throughout this process he began to write his first poems, which were published in 1928 in his first book "Ambit" (Ámbito).

His experience with the disease left him with significant physical sequelae and precarious health for the rest of his life. This forced him to lead an exceptionally quiet and extremely limited social life for someone of his age. Thus began a new chapter in his life, in which he turned his family home in Calle Velintonia into a meeting place for the young poets and artists of the time. His physical condition continued to deteriorate as a result of his illness.

"I have loved several women in my life, once blindly. Until a few years ago, very few, between two such loves, I could not feel the germ of disinterested and ardent contemplations, such as you feel. Is that good or bad? (...) Like you, I am captivated by mouths, eyes, smiles, sculptures. Like you, I love. (...) Like so many others... Like those who will increase in number, because there is no doubt that the future era of health and sport, which is so akin to a Greek resurrection, will bring with it the love of the human form, irrespective of sex."

Letter from Vicente Aleixandre to Gregorio Prieto. 1927

But in spite of all this, he had two important relationships, one of which lasted for years, with the trade unionist lawyer Angel Acero Acero, and another with the decorator José Manuel García Briz. Both would be hugely important for the poet: passionate, intense, and deeply felt. The first marked him deeply, especially physically. The second would last for years, albeit more or less intermittently. He even wrote a number of poems for Briz to sign as if they were his own, but he did not continue his career as a poet.

Aleixandre's sexual orientation has always been the subject of debate due, on the one hand, to the poet's own discretion about his private life and, on the other, to what would appear to be an external need to classify him in absolute terms in one category or another. The fact is that he was always very discreet and protective of his privacy, although he always shared his interests and desires with an intimate circle from whom he never hid his amorous experiences, whether with men or women.

"You're right: stifling feelings, impulses, ways of seeing; talking sometimes behind a mask is painful and innocuous, it is anti-human. Bourgeois society is cruel in its lack of understanding, and when you have to live in it you never live a real life, you always have to live a lie in so many ways, amputated to a certain extent, compelled to lead an intimate life, in the lofty solitude of oneself, which is one's true freedom, one's full and exact expression of oneself. One withdraws into solitude and painfully confesses to being alone, with such bitterness, sometimes dissonant in the concert of half voices."
 Letter from Vicente Aleixandre to Gregorio Prieto. 1929

Aleixandre's sexual orientation has long been the subject of debate. Chronologically, his homosexual relationships would be denied and concealed until after his death, when his own or his lovers' letters were published, laying bare the facts. Subsequently, his love affairs with women have been denied or hushed up. It would appear that biographers and the public at large find bisexuality hardest to accept.

In 1926, once he had fulfilled the family obligations expected of the son of a military man in the Seville of the time, Luis Cernuda (Sevilla, 1902 - Ciudad de México, 1963) set off for Madrid. Thus began what would become an endless flight that would continue throughout his life. He had begun but turned his back on his studies, he had completed his military service, he had begun to write poetry and he had discovered his homosexuality. He had covered all the stages of sentimental education and the beginning of the construct of his personality. What is clear is that whatever it is he wanted to be or do, he could not remain in his oppressive provincial surroundings. His constant trips to Madrid provided him with an opportunity to meet his homosexual friends and poet peers and to live the life he wanted to lead, both emotionally and professionally. Not only did he find a kindred intellectual environment in Madrid, but also a territory in which to explore his emotions without the constraints of a provincial capital.

As far as Cernuda's homosexuality is concerned, there was never any doubt, questioning or denial of a life condition that he accepted in an absolutely natural way. Homosexuality was something that totally defined and conditioned him. His personality was the result of this fact, but it was not something he ever rejected or felt guilty about. He could not however help but be aware that this circumstance allocated a different role in society to him, that of the eternal outsider. In his case, the phenomenon of estrangement, a rite of passage in homosexuality, would become a pillar of his personality and the cornerstone of his poetry. It was the separation from the rest and the emergence of the other.

His way of being was absolutely defined by his homosexuality. He neither hid nor concealed it, but it did place him in a position of weakness in relation to others: the attacks and insults he received would make him haughty, dour, distrustful, and touchy in his dealings, evidently the result of a defence mechanism. At the same time, the search for a companion, the impossibility of amorous fulfilment, the longing for such fulfilment, marked his literary production and indeed his life.

Outwardly he presented an appearance that was always exquisitely groomed down to the very last detail. Impeccable suits, perfectly knotted ties, slicked-back hair and the typical pencil moustache of the time. Even in photos in which everyone else is wearing a bathing costume, he is always to be seen in a one-piece suit when men's fashion was already favouring shorts only. It almost seems as if he was deliberately constructing an image for others. Cernuda created an image of a homosexual constructed halfway between an armour with which to defend himself from the outside world (he was an impeccable dresser) and the vindication of difference (dandyism).

In 1927 he published his first book, *Profile of the Air (Perfil del Aire)*, which was not particularly well received, which in turn left him with a profound feeling of resentment. His

espousal of a form of poetry that was far removed from the latest avant-garde and rooted rather in tradition was not well understood, and Cernuda took it as a personal attack. As far as the literary world was concerned, he also felt isolated from a milieu that was committed to a modernity that he perceived in a different way. All this heightened his separation from the people around him and reinforced his sense of loneliness. Even in his personal relationships with Lorca, Prados and Aleixandre, to whom he was bound by literature and the same unconventional sexuality, there would always be a caesura that would prove impossible to bridge.

*"... Yet desire escapes
Through the half-open night,
and in limpid repose
The body contemplates itself.
The night draws on
Its shadows and its calm,
The rose will return
To its rosebush tomorrow.
And a vague promise
Cradles the body.
In vain does desire
Seek joy in the air."
Profile of the Air (1927)*

There is also the issue of love triangles: Cernuda likes Prados and Prados is in love with Federico. Federico's interest in Prados is merely momentary and sporadic and Cernuda's audacious sexuality scares him... The Residence was the backdrop for the performance of a comedy of jealousy and entanglements.

His mother's death in 1929 freed Cernuda definitively from family responsibilities, both those of a purely economic nature and those derived from no longer having to hide his sexual orientation. From then on he began to write and above all to publish texts about his desires and his search for love in clearly and openly homosexual terms. Published

within the strict limits of the decade, his next two collections of poems "Eclogue, Elegy, Ode" (Égloga, Élegía, Oda) - (1928) and "One River, One Love (Un río, un amor) - (1929), already show a poet at the height of his powers, a poet living his truth absolutely.

*"But he with his lips,
With his lips all he can do is say words;
Words towards the ceiling,
Words towards the floor,
And his arms are clouds that transform life
Into navigable air."
Unhappiness (Desdicha)
One River, One Love (Un río, un amor) - (1929)*

When Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 1898 - way from Víznar to Alfacar, Granada, 1936) arrived in Madrid in 1919 to continue his studies, he moved into the Residencia de Estudiantes, a condition laid down (and paid for) by his family for his move to the capital. The following years would prove to be intense and of key importance for his life and work and would also mark the beginning of his sexual and emotional liberation. Although his first sexual experiences had already taken place in Granada, the separation from his family and the environment in which he had grown up allowed him to give free rein to his desire with less fear of scandal. He hailed from a small town where his family was well known. Malicious gossip could easily reach his parents and siblings. Lorca would always be self-aware and careful about whom he revealed this aspect of his life to. The alluring charmer always knew who he was dealing with, who he was talking to.

Lorca was perfectly aware of where he came from and the space reserved for homosexuals in that society. He makes that quite clear in his poem "The Song of the Ladybird" (La canción del mariquita), which featured in his book "Songs" (Canciones), a compilation of works written in both Granada and Madrid, between 1921 and 1924.

*The ladybird combs its hair
 in its gown of silk.
 The neighbours smile
 at their rear windows.
 The ladybird arranges
 the curls on its head.
 Parrots scream from the patios,
 jets of water and planets.
 The ladybird adorns itself
 with a shameless jasmine.
 The evening turns strange
 with combs and creepers.
 Scandal trembled
 with the stripes of a zebra.
 The ladybirds of the South,
 sing on the rooftops!*

In Madrid he came into contact with the leading lights of the Spanish culture of his time, both those who were already well established and a group of fledgling young artists. With his captivating and somewhat overwhelming personality, Federico was the heart and soul of the parties that would kick off at La Granja del Henar, the café on Calle Alcalá that they used to visit, and would often end up at the Residencia de Estudiantes, late at night, with the poet playing the piano. He was a bit of a rake, always on the lookout for the next source of fascination, the next object of desire.

In 1921, he published *Book of Poems (Libro de Poemas)* and premièred his first play, produced by Gregorio Martínez Sierra, *The Butterfly's Evil Spell (El Maleficio de la Mariposa)*, which was a total flop. Even so, Lorca was the great up-and-coming artistic star of the moment. When he finally finished his law studies he was able to devote himself exclusively to writing and it wasn't long before his first successes began to arrive. The release of *Gypsy Ballads (Romancero Gitano)* proved to be a resounding success with both critics and the general public alike. People stopped Federico in the streets and asked him to recite his poems, the book was reprinted

time and time again and the influence of the tone and themes of the collection penetrated all levels of the culture of his time: from music-hall *coplas* to films, people wrote and spoke as they did in his poems.

The *Gypsy Ballads (Romancero Gitano)* is a good example of Federico's selective discretion: in its poems, the bronze thighs of the gypsies intermingle with the white torsos of angels...

*A lovely reed-like boy,
wide shoulders, slim waist,
skin of nocturnal apple-trees,
sad mouth and large eyes,
with nerves of hot silver,
walks the empty street.
His shoes of leather
crush the dahlias of air,
in a double-rhythm beating out
quick celestial dirges.
On the margins of the sea
there's no palm-tree his equal,
no crowned emperor,
no bright wandering star.
When his head bends down
over his breast of jasper,
the night seeks out the plains,
because it needs to kneel.*

St. Gabriel from Gypsy Ballads (Romancero Gitano)
Federico García Lorca

The love triangle that ensued between Luis Buñuel, Salvador Dalí and Federico himself is a good example of the turbulent atmosphere of the Residence and the incandescent emotions inherent to his age group. A trio that never actually materialised, but that contained all the tensions of a true three-way love story. He always kept his distance with Buñuel and never managed to broach the subject as

such - something quite unthinkable for a bourgeois from Aragon in those days - but with Dalí and his diffuse sexuality, the story would be considerably more convoluted.

The ins and outs of the relationship between Lorca and Dalí are well known, and we can identify the successive phases of his falling in love (fascination, togetherness, estrangement, and rejection) and the settings in which it took place, all the way from Madrid to Cadaqués via Granada. For Federico it turned out to be an absolute disaster, an impossible relationship that was never consummated, a classic in a homosexual's affective evolution. For Dalí, due to his sexual repression, it was an episode about which he would tell different stories as time went by, depending on whichever narrative suited him best at the time. The fact is that the poet and the painter met and were quite fascinated by one other; they exchanged expressions of affection, Lorca made a physical advance which was rejected, after which they drew further and further apart both socially and emotionally until their relationships ended completely. The fact that a love story does not progress to a physical level does not make it any less valid or less real.

Nevertheless, it goes without saying that Lorca's most important romantic relationship during the course of these years was the one he enjoyed with Emilio Aladrén. He met him one night during a street party in Madrid, when he turned up hand in hand with Maruja Mallo, a sexually emancipated woman of the world, who accepted her defeat when the poet disappeared with her companion: *"Emilio was a lovely boy, very handsome, very handsome, like a Greek ephebe. He was my suitor (to use that old-fashioned term) and Federico stole him away from me, among other things because he had a Russian temper and he said so many things to him that, well of course, Emilio got all worked up and went off with him."*

Aladrén was a very limited albeit ambitious sculptor. Lorca was a successful poet who could open any door for him.

Aladrén was very good-looking and highly adaptable to emotional circumstances. Lorca was very sexual and fell in love at the drop of a hat. From 1925 to 1929, when he disappeared from one day to the next in the company of a dancer bound for New York, they were inseparable. They even signed their correspondence together as "The Two of Us." Federico introduced him to his friends and to Madrid's modern milieu; he secured commissions for him. Aladrén's career however, never quite managed to take off. Which is why it was easier for him to start a new life in another country.

Lorca was devastated by Emilio's disappearance. We will never know if the two events are related but, a year later, Federico left for New York where he would write his best book and where, further and further away from his family home, he would take another more important, more varied and more intense step in his sexual development.

Last but not least, a very young Emilio Prados (Málaga, 1899 - Ciudad de México, 1962) was the first of this group to move into the Residence. He was already well-settled in by the time the others arrived and he knew both the institution and Madrid's intellectual life to a tee.

However, in his case, having suffered from a lung disease since childhood, he spent much of the 1920s elsewhere. His condition worsened in 1921 and he moved to Switzerland to continue his treatment in a more propitious climate. During his time there he began to write and as soon as he was able to do so, he visited Paris and Berlin, where he came into direct contact with the artistic avant-garde of the day. On his return to Spain, he set up permanent residence in Malaga, where he worked at the Sur printing house and launched a magazine called *Litoral* in which he published the work of the leading poets of his generation. Prados was therefore a key player among the group of poets and in the dissemination of ideas, both those that he came across on his travels and contributed to the magazine, and

through his publishing house, which published other people's work.

He paid regular visits to Madrid and kept in contact with the students at the Residence and its social milieu. His relationship with Federico García Lorca was especially important to him - it was to Lorca that he confessed his homosexuality and it is more than likely that he had amorous feelings for him that were not returned. This rejection was a painful experience for him.

"My beloved Federico, you have saved me, but why have you saved me so late? Trembling, I picked up your letter and trembling I remain, my dearest brother, you are so far away! Through the spider's web you shine always with the sun; but you flee, you always flee... Don't say you don't love me anymore. I know, you have exchanged your friendship for a romantic memory and I am now no more than a figment of mist, a pale shadow of your fantasy that will vanish forever with the first wisp of air. . . If you could only see! I have suffered terribly and I have killed myself a little for you. You didn't write to me, you didn't write to me [...] Look, I had thought - seriously - that we would join together forever and that we would shed feelings and restraints from our shoulders and cast off the shackles of responsibility. I had thought we could fly across the sea together. Do you have the courage?"

A letter from Emilio Prados to Federico García Lorca, 1926

This feeling of rejection can be seen in his poetry and extended to his relationship with his own sexuality. Emilio Prados lived out his life as a homosexual with guilt and shame and in secret. He talked about it with Lorca, with Alexandre and with Cernuda, but not with his entire social circle. The rest of his friends held him in high esteem and took on a protective attitude towards him, but this did not preclude them from displaying a certain air of superiority.

In fact, publicly, he went so far as to have a girlfriend, Blanca Nagel, a relationship which was clearly not going anywhere but which nevertheless lasted a good few years. His sexuality gave rise to a profound internal conflict that left its mark on him psychologically, so much so that he attempted suicide.

Nevertheless, the 1920s were highly prolific years for his literary production and in fact he published as many as seven books over the course of the decade, while continuing to work as a publisher and a cultural firebrand. *Litoral* was the main channel used by the Generation of '27 to distribute their works. Without the magazine and the publishing house, this group of poets would never have existed. Even so, Prados remained an outsider, clearly extrinsic to the others, as if he was always gazing from the outside on a world in which he did not fully belong. We cannot help but surmise that the fundamental reason for his feeling of loneliness and rejection was his sexual orientation.

*"I called you. You called me.
We sprang forth like rivers.
The confused names
rose up in the sky.*

*I called you. You called me.
We sprang forth like rivers.
Our bodies faced
each other, emptied.*

*I called you. You called me.
We sprang forth like rivers.
Between our two bodies,
such an unforgettable abyss!
Pursued Body (Cuerpo perseguido), 1928*

The experience of the poets who were associated with the Residencia de Estudiantes gives us a perfect example of what the social and emotional life of that group of

homosexual artists may or perhaps must have been like. Among the four best-known examples, we find just as many attitudes towards sexuality and how to live it: from Cernuda's out-and-out visibility, at odds with society, to Prados' ashamed concealment, to Lorca's voluntary liberality, and Aleixandre's bisexuality. This may serve as an example that can be extrapolated to the intellectual and bourgeois society of 1920s Madrid, and to how they actually lived their sexual diversity.

Victorina Durán, the Metamorphosis of the 1920s

Eva Moreno Lago

But one day... an insect wanted to go beyond love. It was captivated by a vision of something that was far removed from its life...

The Butterfly's Evil Spell
Federico García Lorca

These words, which rang out in the Eslava Theatre, ushered in the decade of the Roaring Twenties in the Spanish capital. Several insects, considered weirdos by society, wanted to go beyond the stipulated boundaries of amorous relationships. They transgressed the norms by which they had been brought up, as noted in the prologue to this play, the first written by our famous playwright. The play was performed by actors of the Martínez Sierra company, who gave voice to different species of insects. It was only put on four times because the audience could not tolerate “the atmosphere of the little play” and considered it unacceptable to “make these bugs visible,” in the words of a critic who signed his review as Don Pablos¹. Faced with this attempt to dignify and stage unconventional loves, the crowd responded with boos, whistles and jeers. According to the critic Andrenio, “The audience’s protest was unruly and indeed cruel at times².” This performance is a good example of what was happening in Madrid in the years between the wars. Diverse beings tried to go beyond the stipulated boundaries and became “weirdos” who were only accepted

1. Don Pablos (23/3/1920). «Teatro Eslava». *El Heraldo de Madrid*: 2.
2. Andrenio (23/3/1920). «Veladas teatrales». *La Época*: 2.

in restricted circles because society was not ready to see, respect and accept sexual diversity.

One of these social “parasites” was Victorina Durán (Madrid, 1899-1993), a painter, professor of costume design, costume designer, set designer, and lesbian. All these qualities placed her firmly in the weirdo category because it was not her place as a woman to cultivate any of these tastes and hobbies. Just like Lorca, whom she knew through the theatrical realm, she played at being free, eschewing all ties and embracing the beautiful madness of illusion. She was also attacked, but like many, she preferred to take risks and to exploit her artistic ability and her intelligence to live a dissident love and navigate the various obstacles that this brought in its wake. Theatre was her first dream to be dashed. She wanted to be an actress, but her family told her that “that was not Catholic and was frowned upon.” She was attracted by her classmate’s knickers from an early age, but she was only allowed to have boyfriends who bored her to tears and, as she says about her admirer Fernando, “he didn’t make me feel anything at all” (Durán, 2018:137) (Madrid, 1899-1993).

After studying Piano and Declamation³, and as she was unable to train as an actress, she turned to her second choice, Fine Arts. Her enrolment at the Academy of San Fernando opened the door to new social and creative universes, inhabited by people with similar concerns to hers, people who related to one another in a more open way. As a result, she said, “For me, I didn’t just learn how to paint at the School of Fine Arts; I came into contact with all art in general” (Durán, 2018: 193). This ongoing exploration that she mentions transformed her way of observing the world. The new artistic trends also brought a change of mentality

3. From 1908 to 1912 she studied piano, encouraged by his mother, and obtained the official title of Elementary Piano Teaching. She began to study Piano Higher Education in 1912/1913 and, at the same time, she registered on Declamation studies, which she finished in 1916, obtaining a First Class diploma. Historical Archive of the RCSMM.

and new possibilities, in terms of looking not only at art but also at life.

Many women, including Victorina Durán, were beginning to see how their horizons were broadening as far as their future was concerned. They had more options than just being confined to the home and to a heterosexual love. As a student, however, that is, from 1917 to 1921⁴, Durán remained quite docile. The discovery of new alternatives and the acceptance of the integration of these changes into her life was a slow process. Which explains why, when she completed her Fine Art studies she specialised in the Decorative Arts, just like her fellow students. Creating ornamental and practical objects to decorate a home was considered an appropriate female activity. Moreover, they have always been considered minor, second-rate arts. In this regard, it can also be seen that the inclusion of women into the Fine Arts was gradual and that the powers that be did their utmost to ensure that they did not encroach on the most prestigious spaces. Durán uses a key figure to illustrate the mindset that prevented women from gaining access to painting, the director and founder of the Decorative Arts Museum and, at the same time, a professor at the Academy of San Fernando: "I said before that Rafael Doménech was not a feminist; he said that a woman could never be a painter, the most she could aspire to was the decorative arts. And of course, he convinced me by taking me and Matilde Calvo and Rosa Chacel to work at the museum he had created" (Durán, 2018: 203).

It was during these early years of the 1920s that she began her artistic production. She specialised in different techniques for working with leather. She also learnt the

4. Shee took the entrance exam on October 10, 1917 and she joined the first course immediately, according to the minutes of the exams that are preserved in the Historical Archive of the Library of the Faculty of Fine Arts. Records of entrance exams and awards and diplomas from 1914 to 1923, book 191.

innovative art of batik⁵, which Aurora G. Larraya had exported from Holland. In July 1920, she won one of the two remunerated appreciation prizes awarded to the Decorative Arts section of the National Exhibition of Fine Arts. The two pieces that won the prizes were presented under the technique of “fabrics executed in batik⁶.” The following year, in April 1921, she held her first exhibition. It opened in a small hall in the Athenaeum, and comprised twenty-nine batik works, presented in various formats: rugs, mats, pillows, curtains, etc. Several reviews echoed how well her decorative art works had been received. The newspapers hailed this young creator as “an artist of great merit and future”.⁷

Not only did her family and teachers encourage her to specialise in the Decorative Arts, but they also persuaded her to become a drawing teacher. This attempt to feminise Durán’s artistic skills reflects the concern of her family and friends: it would be very difficult to find work in more male-dominated fields. Best not to venture into impassable terrain... In all cultures and throughout history, a woman’s place has been very clearly defined and this has to do with the role that women play in the community. All other spaces and spheres that are not defined as feminine are occupied by men. This implies an unequal attribution of the world and its professions. Due to this social pressure and this distribution of spaces and tasks, Durán followed the advice she was given about her future - even though she said: “I never liked teaching. The idea that it was going to be my life appalled me” (Durán, 2018: 209).

5. A technique to decorate fabrics through a very ingenious procedure that consists of drawing with liquid wax. When it is cold, it makes the painted piece waterproof and, when dyeing the fabric, the drawing made with the wax is maintained.

6. Resolution published in number 211 of the *Gaceta de Madrid*, July 29, 1920, p. 360.

7. Press clippings found among Victorina Durán’s belongings at the National Theater Museum in Almagro. Of them, we are missing data, such as the page number or the date. 1921.

In 1920, she began her studies to become a teacher and to obtain a place at the Normal (Teacher Training) School. She passed the first year's exam, which she took in Segovia⁸. On 21 September 1920, Victorina Durán filled the vacancy left open by the sudden death of Aurora Larraya at the Ladies' Home and Professional School in Madrid. She was appointed Acting Teacher of Arts Applied to Industry. In the summer of that same year she travelled to Valencia to prepare for the competitive entrance examinations at this institution and, at the same time, to study for year two at the Normal School. That trip proved a turning point in her life.

In Valencia, she stayed in the home of a friend of his family, the teacher and painter Gregorio Muñoz Dueñas. One of his daughters, Amparo, was also a plastic artist and became Durán's partner in all her escapades. One night, they were invited to a party organised by Margarita de Lihory, the Baroness of Alcalalí. Margarita belonged to one of the most important families in Valencia. An intelligent woman, of great artistic sensitivity, she was ten years older than our protagonist⁹. She had married Richard Shelly in 1906 when she was very young and between 1911 and 1917 had given birth to four children. Like many teenage girls, she did not know what fate had in store for her during her marriage. Never did she imagine how wretched she would be fulfilling the roles of wife and mother. Stifled by that life and forced to give up both her artistic interests and social events, it was only when her father died in 1920 that she decided to put an end to her suffering, leaving her husband - of whose numerous infidelities she was all too aware - and her children. Years later she would declare, "I was not willing to serve as a rabbit for him, for him to make me a child every year and as if that wasn't enough, for him to

8. At that time she was an assistant at the Normal School in Madrid and that her from taking the exam in that city.

9. Her date of birth was always a mystery because she used to play years off. The exact date, February 22, 1889, is offered by Cándido Polo in the biography he wrote of the baroness (Polo, 2010: 81).

give me some disease or other" (Polo, 2010: 98). This woman broke with all the paradigms and social norms and her decision unleashed a huge scandal in a city that had come out against the divorce law in the myriad debates that took place in the first decades of the 20th century.

When she liberated herself from the yoke of marriage and motherhood, she rekindled her social relations and joined the social and cultural life of Valencia. She liked to frequent avant-garde and European milieux and to mix with celebrities of the time. She shared similar tastes and concerns with Durán. Margarita was a painter and won several medals for some of her paintings. *That's How It Is (Así es)* narrates this encounter as a first lesbian experience, under the title "Incomprehensible!" It is the only autobiographical text in Spanish literature that narrates sapphic relationships in the 1920s. Although the prologue and the structure of this work were written in the late 1970s, the fragment that recounts this initiation dates back to July 1934¹⁰. The pages, handwritten in a notebook, are perhaps the result of a process, a search for her identity, in which she needed to remember in order to construct her own Sapphic "I/Me."

This first experience reveals a woman who is having fun, seduced by the feminine physique and the attractiveness of the women around her. One can also sense a rejection of and a lack of trust in the men at the party who, under the influence of alcohol, did their best to flirt with the girls. Durán acknowledges her fascination with the baroness and says that "I only had eyes for her." The first descriptions, in which she associates her charm with sin and evil, detail the sensation she caused her:

10. The quotes that appear from the autobiography *Así es* will be taken from the original manuscript and from the drafts, preserved in the MNT archive, because important words and pages are missing for the analysis of this stage in the edition published by the Student Residence in 2018.

When we arrived at the restaurant and met up with her and other friends, I was struck by her beauty, her elegance and her almost diabolical allure, set off by her tousled red hair. I admit I felt a jolt, all the more so bearing in mind that I had been expecting to meet a boring and ugly old woman. (Durán, unpublished manuscript: 12).

Despite her feelings, Durán would not dare, at this stage of her life, to initiate any form of rapprochement. It is quite possible that she may never even have imagined she might have an amorous relationship with a person of her same sex. Let us not forget that heteronormative society rejected, to begin with, the possibility of women feeling any sexual desire and, secondly, that such desire could be felt for someone of the same sex. Lesbians were ignored in both legislation and research, with the exception of a small number of medical studies that pathologised homosexuality and devoted, at best, scant space to homosexual women as compared to men. The decision was therefore taken to ignore such practices, assuming such relationships to be close friendships. This context, not to mention the passive role of women when it came to romance, probably prevented Durán from taking the initiative. We should however add another impediment, the fact that she was involved in a heterosexual relationship at the time, which she ended after this encounter.

The same night they met, the baroness took her home with her friends. She had a room made up for her friends but decided that Victorina should sleep with her in the same bed. This gave rise to a certain confusion and, in the case of Durán, some annoyance but, at the same time, the intimate scenes in which they both shed their street clothes drenched this moment with eroticism:

Once in bed, I prepared myself for sleep (how rude! I don't think I shall ever do that again).
She got out of bed and placed a fan near the bed.

I opened my eyes and looked at her. As a student of painting at the Higher School of Fine Arts, I was used to seeing beautiful statues, paintings and live models, but that almost unreal figure beside me fascinated me to such an extent that it shook me to the core. (Durán, unpublished manuscript: 13)

The connection that sprang up between them began to be palpable and to evolve from attraction to a vibrant excitement, which invaded all their senses. It is rather surprising that Durán should delve into such bold and resolute descriptions. Her meticulous portrayal of this intimate scene, of her hair touching her face and of their first kisses, reveals how much of an impression it made on her:

Gradually, I began to realise that it wasn't just our conversation, that something special was also talking inside the two of us.

Her red hair brushed against my forehead and it was as if I had had an electric shock, it made me tingle all over.

Then I realised that our heads were close together and that I was able to vibrate at her touch.

- I'm going to envy my hair if it makes you feel like that.

Then, a kiss, and another one, another one..., caresses..., heaven knows what else! (Durán, unpublished manuscript: 14)

Nevertheless, after her first sexual relationship with a woman, in the throes of a conflict of identity, she is wracked by shame, shyness, fear and insecurity. Guilt, so very much to the fore in a woman's education, also plays a prominent role in this difficult and decisive stage in Durán's life. This new experience brings in its wake uncomfortable and painful moments of incomprehension: "I began to remember. I didn't want to see her again. I can't begin to say what I felt; shame, horror, fear; I hadn't a clue what to say or do. That woman must have been at least fifteen

or twenty years older than me, I was no match for her” (Durán, unpublished manuscript: 15). Following an intense relationship that lasted a few months, Durán decided to stop seeing her. Margarita wanted them to travel, to visit new countries and have new experiences together. Durán’s refusal by no means stopped her from going ahead with her plans: the next year she took herself off to Morocco as a correspondent in the Rif War; she travelled to Paris, to London and then to México before she decided to settle in Madrid to study law (1929-1933).

It is worth remembering that when she arrived in Valencia, Victorina Durán’s life consisted of working in the mornings and then, in the afternoons, studying for a career that did not satisfy her. She had accepted everything her family and professors had offered to her, all of which coincided with the kind of jobs that society had decided were “suitable” for women, and which the good doctor Gregorio Marañón had classified as an extension of maternal qualities. The summer of 1921, however, and her encounter with Margarita de Lihory, changed the course of her life. Margarita was an ardent feminist, and she insisted that women should be nobody’s instrument other than their own, that they should seek their own pleasure and not that of men, and that they should seek to fulfil themselves through an active life. The intense months spent in close proximity to Margarita helped her to reconsider what she really wanted and she gave up her studies and the idea of becoming a teacher. The Baroness of Alcalalí was an essential influence in her life, because thanks to her she changed her way of thinking and decided that, from then on, she would do whatever made her happy, just as she tells us in her memoirs: “That was that. My life had changed. I swore I would never set foot in a Normal School again. It was a new world. [...] I tell all this because that extraordinary woman changed the course of my life” (Durán, 2018: 213).

This search for happiness involved leaving her partner and accepting her sexual preferences. The acknowledgement

of her sexual orientation is a direct consequence of that first experience. This relationship did not however imply falling in love, a key factor when it came to some of her peers, such as Emilio Prados, accepting her predilection for people of the same sex. Following this tale and swinging from sarcasm to the most ardent passion, Durán goes on to narrate in *Así es* a multitude of encounters, relationships, glances and escapades with other women who captivated her with their beauty and their personalities. When she returned to Madrid, she focused on her painting. She set up a studio with two of her friends from her Fine Arts days, Matilde Calvo and Juanita Cortadellas, achieving some artistic success. For a few summers in the 1920s, together with Matilde and sometimes with a larger group of friends, she travelled to Paris where she was influenced by all the art she beheld: shows, museums, shop windows, fashions, literature, etc. She took classes in Paris and even in London to perfect her artistic training. She immersed herself in the avant-garde movement espoused by the foreign artists who converged on the capital and she also experienced the new possibilities open to modern women. The air of freedom wafting through Paris contrasted with the oppressive atmosphere of Madrid. She took part in the International Exhibition of Decorative Arts in Paris, a major event, and two of her four batiks won silver medals.

The following year she helped to found the Lyceum Club, a women's association of great importance in Madrid's cultural scene at that time. After the inauguration, Matilde Calvo and Durán exhibited their artworks in an exhibition that was open from 7 to 22 December 1926, receiving widespread public and press acclaim. Durán's incessant activity continued in 1927. In February, she was appointed secretary of the Women's Home and Professional School. Shortly afterwards, she presented a batik at the 3rd International Exhibition of Decorative Arts in Monza, which ran from 10 May to 31 October. Throughout the decade, networking her training between Spain, Paris and London, Durán was open to all the new artistic trends. She produced a wide

range of items related to the decorative arts, a discipline that was enjoying a major boom, and innovated with various techniques that were well-nigh unknown on the Iberian peninsula. Her artistic skills became well known and her quality was recognised with several prizes and medals. This period of pictorial creativity helped her to carve out a name for herself in the avant-garde cultural scene and thereafter, following the death of her father, served as a springboard for her to specialise in stage design. She explained all about this creative process in an interview she gave to Carlos Caspe, when she was eighty-three years of age, for the *Mediterráneo* newspaper: "I started out by becoming very specialised in the decorative arts, decoration, fabric projects, stained glass, ceramics, etc. Then I began painting in oils, but what I enjoyed the most and what I still enjoy is creating costume and stage designs for the theatre and cinema" (Caspe, 30 September 1982: 10).

One of her greatest achievements also took place in the 1920s. In 1927, the chair of costume design at the Royal Conservatory of Music and Declamation, which had remained vacant after the death of Juan Comba, became available. She sat and won the competitive examination, taking up her new office on 4 February 1929. She thus managed to combine her artistic and pictorial education with her theatrical training, and this marked the beginning of her work in the field of stage design. Her first works, both in stage and costume design, date from the 1930s, and most of her designs were for Margarita Xirgú's company. Her path towards her own professional and artistic expression and her own sexual orientation followed several stages. Her identity as a modern woman asserting her financial autonomy and creative capacity, and her identity as a lesbian evolve in tandem. Her trip to Valencia played a key role in both areas, in terms both of her acceptance of her homosexual desires and her choice of her professional future.

The decade of the 1920s was transcendental for Victorina Durán, as new possibilities opened up for her in all

the areas of her life that she had previously considered non-existent. She underwent a double metamorphosis, both physical and mental, treading the same path as young Curianito, the main character in *The Butterfly's Evil Spell*, who in his transition to the adolescent/adult stage manifests the awakening of his sexuality and discovers an emotional attachment that was not exactly what he had expected. At the same time, a more visible metamorphosis is also evident. The character of the butterfly remembers that its new physical form has displaced its previous one. This transformation of the caterpillar may well offer the character the freedom of wings but, at the same time, it diminishes its self-confidence. Victorina Durán's body also becomes a basic pillar when it comes to exposing her reality to the world. Aesthetics play a fundamental role in her identity process. If we compare the way our protagonist dressed in the early 1920s and the early 1930s, there is a huge difference. Over the course of these ten years, she cast aside her 19th-century blouses and skirts, her hairstyle and feminine accessories to adopt the new *garçonne* style that had made such an impact on her during her time in Paris.

The suit jacket, whether worn with a skirt or trousers, not only represented an entire generation of emancipated women, but is also associated with the masculinisation of the lesbian woman. Perhaps as a consequence of the "destabilising power of lesbianism for heteronormativity" that Simonis described (2009), the lesbian woman has been stereotyped "as a woman who seeks to ascribe male characteristics or behaviours to herself." In this way, lesbianism, which would normally rest in the oblivion of the masses, rose to the surface, dressed in stereotypes and with impossible characteristics.

The only threat she can conceive of in the symbolic realm is that of another male competing with her in war or in love. Given that the lesbian desires other women, such a threat can only come from a man or,

to put it another way, a pseudo-man. [...] she desires what the patriarchal man considers an object that belongs to him, the lesbian woman is his enemy. [...] The masculine lesbian has the attributes of an acting subject and is therefore a competitor she has to fight and exterminate. (Simonis, 2009: 189).

Any behaviour that strayed from the pattern expected of the women of her time seemed to be explained by their masculinisation, because, as Torras Francès rightly points out, these women “are ‘usurpers’ of hegemonic male spaces,” regardless of whether or not they “maintain a genital sexual relationship with women” (2002: 128). At the turn of the century, inspired by such subversive actresses as Marlene Dietrich and Greta Garbo, many women who adopted this masculine style (in Spain, the likes of Victoria Kent, Clara Campoamor, Irene Polo, Delhy Tejero, Matilde Huici, Trudy Graa, Elena Fortún, Victorina Durán and many more) used this prejudice as a weapon against invisibility and turned their androgynous bodies and masculine aesthetics into a declaration of intent.

Durán played with the duality between the feminine and the masculine in order to adopt the most positive characteristics that each pole offered her. In so doing, she rejected the submissiveness and docility of the former, but perpetuated in herself the artistic interests she learned from her mother and grandmother. On the other hand, although she plainly repudiated the male sex and made it obvious how unpleasant men’s presence was for her, she assimilated for herself the strength of character, power and independence that it represented. And it is thanks to this duplication that she managed to carve out a niche for herself in one of the most misogynistic, sexist and retrograde places of all time: the art world.

But the oscillation in which Durán swayed was not only evident in her daring work; her insurrection was clear at first glance. The appropriation of the masculine aesthetic,

based on the famous *garçonne* fashion, which consisted of wearing short hair and a skirt, ran to such lengths that it became difficult to distinguish her from the rest of the men around her. Durán's second skin was a ticket to financial independence, to the professional success she had always sought and to the empowerment that characterised her. She thus raised the flag of transgression, knowing full well how it would set tongues wagging. Aware that such a strong personality would always be the object of gossip and rejection, she responded to the attack with the best defence in her arsenal, oratory:

I have never been influenced by the cold incomprehension of others, by vulgarity or established hypocrisy. These are my feelings and I have to let them go free, I want to be sincere, rather than virtuous, if it is virtue to sacrifice one's life to the murmurings of other sinners (Durán, unpublished manuscript: 112)

Durán's identity process swings therefore between both genders, always opting for what best suits her needs, whether in her life or her art. Durán's androgyny reaches its maximum splendour, disrupting not only her wardrobe but also her personality, and she comes to define himself as an ambiguous being, of different natures: "I thought like a young boy, I reasoned like a man and I loved like a woman." Her autobiography *Así es* becomes a vivid portrait of this ethereal and fluctuating corporeality, offering the reader a complete vision of the writer, starting with her masculine attire: "I was dressed in a very boyish grey tailored suit, a casual shirt with a yellow tie and on my short-haired head, a beret" (Durán, unpublished manuscript: 23) to the innermost recesses of her sensibility: "For years I have had an overwhelming need to love, to love a lot" (Durán, unpublished manuscript: 21).

The 1920s, therefore, were a period of change in which different artistic and bodily aesthetics became visible, aesthetics that implied new attitudes and lifestyles. Victorina

Durán spent this decade torn between the acceptance of her own desire and her need for socialisation, and she externalised it with a new constitutive form: the *garçonne*. The evolution of her personality and her aesthetics went hand in hand. Her dedication to the theatre, after all her family's attempts to stop her, together with her lifestyle, allowed her to find the happiness she so desired, a happiness that would have been impossible to achieve had she followed the patterns set by society. As she herself acknowledges in her play *On the Margin (Al margen)*, she decided to set off down a path that no one else was taking, a complex and convoluted path, but the only one that allowed her to do everything she wanted to do. She is in agreement, therefore, with Simonis, who states: "The place of women in all this web has been, for centuries, that of the margins or the exceptions" (Simonis, 2009: 110).

To bring this chapter to an end, we turn yet again to the words of the play *The Butterfly's Evil Spell*. Lorca used the symbolic, the poetic and his own experiences to cast light on a love that, although different, was equal in terms of sentiment, intensity and passion. He appeals to poets (and, by extension, to writers and artists) because he knew that their mission was to express and communicate his dissident love to others in order to make this option visible, to try to normalise it, and to make it acceptable. Through art, and in her contact with it, Durán was able to discover and experience a love that the rest of society did not understand. Therefore, we join our voices to that of the playwright from Granada to applaud her courage and that of many other people like Victorina Durán and to remember that "all things are equal in Nature!":

Say, poet, to men, that love is born with the same intensity on all planes of life; that the distant star has the same rhythm as the leaf swaying in the air, and that the sea repeats in the same tone the same words as the fountain in the shade; tell man to be humble, all things are equal in Nature!

Bibliography

Andrenio (23 March 1920). Veladas teatrales. *La época*: page 2

Archive of the San Fernando Academy of Fine Arts. Madrid.

Archive of the Complutense University of Madrid Faculty of Fine Arts.

Archive of the National Museum of Decorative Arts. Madrid.

Archive of the National Theatre Museum in Almagro. Ciudad Real.

Archive of the Royal Conservatory of Music of Madrid.

Caspe, C. (30 September 1982). Victorina Durán Cebrián, international painter. *Mediterráneo: Press and Radio of the Movement (prensa y radio del movimiento)*, year II, no. XLIV: page 10.

Don Pablos (23 March 1920). Teatro Eslava. *El Heraldo de Madrid*: page 2

Durán, V. (2018). *It happened. My Life (Sucedió. Mi vida)*. Edited by Idoia Murga and Carmen Gaitán. Madrid: Publications of the Residencia de Estudiantes halls of residence.

Durán, V. (2019). *Uncovered Theatre (A teatro descubierto)*. Edited by Eva Moreno. Madrid: Editorial Torreozas.

Durán, V. (unpublished manuscript). *Así es*. National Theatre Museum. Almagro.

García Lorca, F. (1999). *The Butterfly's Evil Spell*. Edited by Piero Menarini. Madrid: Cátedra.

Polo, C. (2010). *Sangre Azul. Life and Delirium of Margarita Ruiz de Lihory (Vida y delirio de Margarita Ruiz de Lihory)*. Valencia: University of Valencia.

Simonis, A. (2009). *I am not who you think I am (Yo no soy esa que tú te imaginas)*. Alicante, Spain: University of Alicante Publications Service

Torras Francès, M. (2002). Degenerating and regenerating gender: masculinised women (Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas). In: Carme Riera, Meri Torras (Ed.) *Perverse and divine. The Representation of Women in Hispanic Literature: The End of the Century and/or the End of the Current Millennium. (Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual)*. Valencia: A-cultura (pages 125-130).

Gregorio Prieto and Homosexual Iconography

Joaquín García Martín

"You're right about everything. I was particularly interested in the part in which you discussed your doubts. But you shouldn't have any. You think that perhaps when your love is a reality that you are actually experiencing, your entire soul will slip away and nothing will be left for the love of art, for the offspring of intelligence (...) you who carry with you the yearning, desire and love that tingles on your lips, in your soul and in your body, you, whose flesh, bound to your soul, I see trembling with happiness, joy and madness (...) Fulfil your destiny, Gregorio, fulfil it, you who are made for love from the top of your head to the tip of your toes. Sure all anyone has to do is listen to you: you palpitate, you vibrate like a lyre in the wind. I imagine I'm looking at a body that's lying there, and there you are admiring it, running your virgin lips over it, lingering on its most unexplored warmth, arousing it. Don't you desire it? In the presence of its shape, I see a sparkle in your eyes, I see your drunkenness as you feel your flesh tingling under that caress, as you feel it rise up, see that chest, those thighs tremble, kindle, become warm light under your sweet and passionate touch". Thus wrote Vicente Aleixandre to Gregorio Prieto in a letter dated sometime between 1929 and 1930, perfectly describing the painter's passionate personality, torn between his work and his life. It was during these years that Prieto managed to reconcile the two in a series of photographs that marked a fundamental and foundational milestone for homoerotic art in Spain.

Although he moved with his entire family to Madrid when he was still a child, Gregorio Prieto (Valdepeñas, 1897 - 1992) was in fact born in Valdepeñas and would always be closely linked to that city of La Mancha. He came from a

working-class background that verged on poverty: his father was a carpenter who had to struggle hard to provide for eight children - particularly when it came to accepting that his son wanted to study art. The family settled in a street in Madrid called the Corredera Baja de San Pedro and the son studied at the San Antón Secondary School. Before that, however, he would first have to make the usual attempts to secure a more steady job in the lower echelons of the civil service, until he finally managed to enter the San Fernando school, where he met a group of students his own age who would leave their mark on the plastic arts scene over the following years: Rosa Chacel, Victorina Durán, and Timoteo Pérez Rubio, with whom he shared his social life and his vital and artistic concerns. The most characteristic Madrid of the 1920s was to be found amidst Prieto's family neighbourhood and his academic environment.

Prieto's early work is of a tempered modernism that depended to a great extent on the type of academic education he received. To paint landscapes, he applied a technique that he inherited from fashionable post-impressionism, devoid however of any personality worth talking about. Clearly *au fait* with the debates on the latest artistic trends, his familiarity with those arguments was not yet apparent in his work, however. He was still more akin to Muñoz Degraín than to Vázquez Díaz, two names that marked the art of the time and from whom he would learn and borrow a great deal.

He held his first individual exhibition at the Ateneo in Madrid in 1919. Although critics immediately signalled his indebtedness to the latest fashionable trends, he nevertheless received good reviews and became one of the most celebrated young artists of the day. Prieto was highly professional: all accounts describe him as socially expansive, hard-working and very ambitious. His social origins and the financial problems at home seem to have played a decisive role in his determination to succeed as a painter. In his letters he writes about his financial needs and how

important it is for him to make as much money as he possible can to contribute to the family's upkeep.

Prieto was about to undergo a declassification (he was someone who was not destined to rise out of his physical and social environment, that of a working class man from a village in La Mancha) which must have acted as a spur to encourage him in his career. Evidently, his homosexuality would also play an important role in this process, as is usually the case in such situations. The individual from a poor background who receives an education and has access to a more prosperous economic and social environment always feels that he or she does not belong, that this is not their place, that there is an imposture in their situation. Similarly, no matter how receptive or permissive the circle in which he or she moves, the homosexual always suffers from social estrangement. When talking about his life, the artist himself said that, *"My childhood was modest and not at all fancy. For reasons I cannot yet explain, I was forced to refocus on myself and grow as a solitary flower."* Meeting artists and intellectuals, his acquaintance with and his integration into a group with the same concerns as his own, would serve to compensate for these shortcomings.

In any case, Prieto's professional strategy worked: he attracted attention, a lot of attention, very quickly. He put on solo exhibitions in Madrid, Barcelona and Bilbao and was even included in a retrospective of Spanish art that took place in London in 1920. His work sold well and he received an annual stipend from the Provincial Council of Ciudad Real. The crowning achievement of his early career was a medal at the National Exhibition of Fine Arts in 1922. Prieto was by now a painter of some renown, although he was first and foremost a fashionable landscape artist, a painter of pretty pictures.

This year brought what was to be a fundamental encounter for him when he met Rafael Alberti, who was still undecided between painting and poetry. The meeting would

provide him with a very important contact with a world he was really interested in, the world of literature. Through Alberti he met Concha Marquez and Maruja Mallo, Concha Albornoz and, above all, Luis Cernuda: *"He was with María Zambrano, that intelligent disciple of Ortega. Rosa Chacel led the meeting; Pérez Rubio, her husband, (...) It seems to me that I could see Luis Cernuda, his attitude was that of an observer. At times, he would fix his curious gaze on someone with an expression that was both bored and interested."* From that moment on he began to be invited to the meetings and coteries of Madrid's modernity: *"It's by no means easy to describe those get-togethers. At that time, they were the stuff of scandal, in keeping with the surrealist times of the moment."* This was also the time when he met Vicente Aleixandre, with whom he would maintain a long friendship that evolved throughout the rest of his life.

And finally, in 1924, he met Federico García Lorca, whom he had already bumped into on several occasions, when the poet visited an exhibition of his work at the Museum of Modern Art. Federico was already the sensation of the intellectual and modern world of Madrid, with a charisma and fascination that went beyond his poetic and theatrical work, which was still in its infancy. We know all about the circumstances of that meeting on what must have been a classic day in the social milieu which they both frequented: Lorca visited the exhibition with a few friends and when he met Prieto he said to him, in keeping with his reputation for being a great seducer: *"Dear Gregorio, what I wouldn't give to have a portrait painted by you. Thanks to your portrait of me, we would be joined for all eternity, just like Góngora and Velázquez."* Then, strolling along, arm in arm and quite inseparable at that moment, they all headed off to the Residencia de Estudiantes halls of residence where Federico gave a piano recital that ended with the two new friends having tea in the poet's room. There Prieto discovered Lorca's drawings, and the poet gave him several as a gift, telling him that, *"Others throw them away but I know that you will keep them,"* and when they were on their own, they

made plans to create a book together with the poems of the one and the illustrations of the other.

Prieto's contact with the Residence and its milieu had a major influence on his intellectual, social, and emotional development, but also, probably, on his painting. Because it was during these years that his work began to take on greater interest and personality. From personalised adaptations with a certain international style, his painting gained in singularity and quality. People always refer to Prieto as the painter of the Generation of '27, as the greatest exponent in the plastic arts of what the group of painters meant for the poetry and literature of the time. This, however, is obviously at the cost of forgetting other artists, especially Maruja Mallo, whose formal and thematic interests are much closer to those of the poets and whose work is of a much higher quality. But it is true that besides being a man, Gregorio Prieto managed to capitalise, both in his work and in the projection of his public persona, on this image so successfully that he is still referred to as such one hundred years later.

The fact is that it is no coincidence that, as a result of his proximity to and acquaintance with this group of literati and intellectuals gathered around the Residencia, Prieto's work began to evolve more and more through the incorporation of the ideas and debates of the avant-garde movements that were discussed and practised there, and from which commercial painting and the San Fernando school were still far removed.

It was precisely through a body that had ties with the Residencia de Estudiantes, the Board for the Expansion of Scientific Studies and Research, that Prieto finally managed to travel abroad. Once again we must remember that we are talking about someone who had been born in a village in La Mancha, in an environment bordering on poverty, and who had not seen the sea until his trip to Bilbao in 1920, on the occasion of one of his exhibitions, when he was already

23 years of age. Anyway, thanks to a scholarship from the Board, Gregorio Prieto arrived in Paris in January 1925.

In what was still the world art capital, Prieto spent most of his time wandering the streets of a city he never really got to know and whose language he could not speak, and, like a well-behaved pupil of a school based on tradition, visiting museums and copying the masters. It is telling that, once in the centre of international modernity, Prieto confined himself to doing what he had always done - the artist he showed most interest in was the philo-classicist Puvis de Chavannes. It is also true that his interest in the classical world is one of the constants in Prieto's work and that it was precisely because of this that he achieved his best works during his time in Rome.

It is also probably true that the greatest novelty to emerge in his work at this time is iconographic, which appears in a single example from his first trip abroad: "Mannequin and Bird" (Maniquí y pájaro) which, although dated 1927, was produced in Paris. The theme of the mannequin was already commonplace among Surrealist iconography (whose Manifesto, by the way, was published just before Prieto's visit to Paris and must have been the talk of the town) and among metaphysical painting, but it was absolutely new in his work. He would not return to it until the photographs he took in Rome, where it became a central motif. It is tempting to pinpoint Paris as his first contact with, or a breeding ground for, all that would follow in his work a few years later, when he managed to travel outside Spain again.

Shortly afterwards, the following year in fact, 1928, Gregorio Prieto left Madrid again, this time for Rome, where he had won a place as a grantee at the Spanish Academy. In the meantime he took part in several international exhibitions in Venice and Buenos Aires, demonstrating his consolidated status among the young painters of the day. But above all he participated in the commemorations of the

centenary of Góngora's death, which would lend its name to the Generation of '27, publishing illustrations in a magazine run by Manuel Altolaguirre and Emilio Prados, Litoral.

Prieto arrived in Italy at the height of Mussolini's "Ventennio," when the Fascist government was already fully established and its actions were clear for all to see throughout the country, politically, administratively and visually. In this sense, the cultural and artistic applications were particularly striking and evident, with the implementation of monumental rationalism in what would come to be called fascist architecture and the triumph of metaphysical painting. However, initially at least, Prieto would be more interested in the classical tradition of Italian painting than in modernism. From Rome he travelled all over the Italian peninsula, first to Venice and Tuscany and then to the south, to Naples and Sicily. His letters talk of his fascination for Piero de la Francesca and for Giotto, but also for the light and the colours of popular architecture, classical ruins, the sea and sailors. All these elements were immediately incorporated into his work. One detail worth noting is that we can demonstrate at least a direct contact with Futurism thanks to his participation in an exhibition in Rome - Marinetti dedicated a very positive text to him in the exhibition catalogue.

During the course of these years when he received a grant from the Academy, he also made other trips, returning to Spain and, above all, to Greece. Once again, he was fascinated by the ruins but on this occasion, especially, he would return loaded down with drawings of sailors and anecdotes of his contacts with them. The figure of the sailor would become a fetish and a personification of an object of desire - but also of his search for affection.

But above all, this is the period in which he produced his most surprising and innovative works, which constitute the first example of queer art in Spain. Nothing that had gone before in art produced in Spain or by Spanish artists had

been of such quality nor had, most importantly, such an open and evident expression of its content, such a wealth of references in its subject matter and such an accomplished commitment to the languages of his time.

We refer to the famous series of 35 black and white photographs taken in collaboration with Eduardo Chicharro in Italy between 1929 and 1931. The sizes vary between 17-19 x 10-12 cm. Most are untitled (ST) and the few that do have a title range from an obvious designation of the content to a poetic phrase. This ensemble was unknown to the public until 1945, when the more demure ones were made public in the post-humanist circles until finally, in 1978, when Prieto himself unveiled them in a Spain enjoying a much more receptive political and social environment.

As we have said, the photographs have always had, and still do today, a double authorship, that of Gregorio Prieto and Eduardo Chicharro, son of the director of the Academy, and his closest friend. What seems clear from all the testimonies that have come down to us, is that the stagings are the world of Prieto while Chicharro looked after the technical side of things. He, Chicharro, would write sometime later: *"Narcissistic as he was - he always was and always will be - a member of the literati as I considered myself to be, we set about the work of photographing him, in a thousand ways, all charged with narcissism - not homosexuality - surrealism and poetry, in photographs...."* Here, Chicharro seems to have offloaded the homoerotic content of the images due to a craving for the limelight on Prieto's part that deceives no one. Although he himself was heterosexual, it is of course clear that he was well aware of his friend's sexual orientation and, as a connoisseur of the avant-garde, he must have been able to distinguish perfectly between the customary surrealist motifs and the more than obvious homoerotic references that Gregorio refers to.

All these elements are placed at the service of an evident personal, biographical and intentional mise-en-scène in

which the homosexual component is evident and of the essence. They are a unique example within the Spanish art of the period. If anything like them was produced before, it has not survived, and they can only be compared to some of Federico García Lorca's drawings of the following decade.

In these photographs, Gregorio Prieto borrowed elements found frequently in surrealist imagery, as well as the juxtaposition of images and visual metaphor. The dreamlike tone draws on both surrealism and Italian metaphysical painting, but there are also certain autobiographical elements, such as the fact that some of them are set in the halls of the Spanish Academy in Rome or the reference to the anecdote of Prieto dressed up as a sailor walking around Naples or Athens (depending on who is telling the story): we have no idea who lent him the clothes or what may or may not have happened in that particular personal story, but we can imagine that some of the photographs refer to specific moments, experiences and personal fantasies. Beyond the stylistic resources, we sense that, in some way, they encapsulate the artist's vision of homosexuality and homoeroticism.

They contain a series of recurring elements that embody these homoerotic preoccupations or archetypes: the night, an empty street, a mannequin, ruins, classical sculpture and a sailor. All these were already tropes of Surrealism and Metaphysical painting, as Prieto's apprenticeship in Paris and Rome shows, but to which he added an obvious homosexual charge.

Cocteau had already used the motif of the sailor as a sexual symbol (virility, but also the overt sexuality of someone accustomed to having all manner of experiences and to going with the flow in an exclusively masculine physical environment). Jean Genet also used the sailor as the incarnation of a free sexuality, of desire, of someone who does not conform to social conventions, given that his place is in permanent flux and he is in contact with non-standard

uses. When Prieto described his strolls through the fishermen's neighbourhoods, one cannot help but wonder what he might have been looking for there and what he found. Let us not forget that these coastal towns in southern Italy became a destination for sex tourism, with people heading there in search of young, poor, sexually relaxed boys who would be portrayed by such photographers as Wilhelm von Plüschow and Wilhelm von Gloeden. For whatever reason, Gregorio Prieto reproduced the classic itinerary of these destinations and dwelled on them more than on any other. The mannequin is also to be found in surrealist and meta-physical iconography as a transcript of a loved one, whom he embodies in his absence. It is also a metaphor for the homosexual in society, the individual who has been deprived of a soul or free will, who must pretend to others, who moves as he is told to move, incapable of expressing his own will. It is the same image-sign that we find in the paintings of De Chirico or in Morandi's early work, but transposed to the realm of sexual diversity and not exclusively a product of an alienating society as in those cases.

The most clearly erotic elements are the nudes and sculptures from the classical world that refer to the male body, either as an object of desire or as a reference to a past in which homosexuality was practised and accepted. Here, once more, although we can trace direct references to the erotic photography of Gloeden and Plüschow, who used these same references to justify the artistic intent of their productions, we cannot exclude their link to the imagery, yet again, of Surrealism and the Italian avant-garde. Sculpture is also the personification of a desired but inaccessible body. The object of desire that cannot be had, that fails to respond to our advances. It is the admiration of the male body.

Finally, the night, the street, the morbid, gloomy and concealed atmosphere, hark back to the haunts of homosexual encounters of the time. By association it becomes a space of desire. But it is also where the homosexual must hide his true nature in order to be able to express it. It is,

simultaneously, the environment to which he finds himself condemned and in which he can exist, one of pain and joy at the same time. Of concealment and realisation.

It is perhaps for all these reasons that we find in these photographs a unique example of an artistic work in which the personal and biographical combine with a language distilled from the experiences of the time, both in the creation of the artist's personal language and in the assimilation and appropriation of the currents at work on the international scene. It is these three points (autobiography, subjective language and participation in the practices of the time) that make this series unique within Spanish art, homosexual or otherwise.

Gregorio Prieto brought the decade to a close with a very special painting: "Encounter" (Encuentro), dated 1930-31. It depicts a landscape of nocturnal architecture, a street that fades away into the background, into the night, into a starry sky. In the foreground, in the lower right corner, two male heads are placed close together, as if they are about to kiss. It seems to be a transfer of his photographic experiences to oil, and it inaugurates a series of similar works, spaced out over the following years.

At the beginning of the following decade, once his time in Italy was over, Gregorio Prieto travelled to England. But he always remained in contact with the group of friends and the relationships he developed in Madrid in the 1920s. He met up with Cernuda every so often, as they both enjoyed the same pace of life, travelling all the time and staying interested in what was happening elsewhere. He exchanged letters with Vicente Aleixandre, his confidant, in which they commented on their two contrasting ways of seeing the world, albeit with mutual admiration and understanding: the one from the peace and quiet of his home and his garden, the other as he travelled from city to city. Those formative years had been pivotal for Prieto, both in terms of his art and his emotions, in a way that would mark him

for the rest of his life, as he went on to follow, step by step, what Aleixandre wrote to him in his letter: *"Fulfil your destiny, Gregorio, fulfil it, you who are made for love from the top of your head to the tip of your toes. Sure all anyone has to do is listen to you: you palpitate, you vibrate like a lyre in the wind."*

Bibliografía esencial / *Essential bibliography*

Aleixandre, V. (1928). *Ámbito*. Málaga: Litoral.

Alfonso García, M. C. (1998). *Antonio de Hoyos y Vinent: Una figura del decadentismo hispánico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Álvarez Cañibano, A. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

Bernaldo de Quirós, C. y Llanas Aguilaniedo, J. M. (1901). *La mala vida de Madrid. Estudio psicossociológico con dibujos y fotografías del natural*.

Calderón, E. (2016). *Vicente Aleixandre. La memoria de un hombre está en sus besos*. Barcelona: Stella Maris.

Cansinos Assens, R. (2005). *La novela de un literato*. Alianza.

Cernuda, L. (2002). *Perfil del aire*. Madrid: Bitácora.

D'Halmar, A. (1924). *Pasión y muerte del cura Deusto*.

Duran, V. (2018). *Mi vida*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

García-Luengo Manchado, J. *Gregorio Prieto. Vida y obras (1977-1992)*. Fundación Gregorio Prieto.

Gibson, I. (2009). *Lorca y el mundo gay*. Madrid: Planeta.

González-Ruano, C. (2004). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento.

Hernández Catá, A. (1925). *El ángel de Sodoma*.

Hernández, P. (1988). *Emilio Prado. La memoria del olvido*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Hoyos y Vinent, A. (2010). *Aromas de nardo indiano que mata y de ononía que enloquece*. Barcelona: Azul Editorial.

- Hoyos y Vinent, A. (1927). *La bohemia londinense. Novela madrileña*.
- Hoyos y Vinent, A. (1927) *Las playas de Citera*.
- García Lorca, F. (1921). *Canciones*.
- García Lorca, F. (1928). *Romancero gitano*.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España*. Madrid: Egales.
- Moreno Lago, E. (2018). *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*. Tesis doctoral.
- Queralt del Hierro, M. P. (2005). *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*. Barcelona: Lumen.
- Prados, E. (1988). *Diario íntimo*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Prados, E. (1925). *Tiempo*.
- Prados, E. (1927-28). *Cuerpo perseguido*.
- Retana, Á. (2003). *Las locas de postín*. Madrid: Odisea.
- Retana, Á. (2004). *A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea.
- Retana, Á. (2013). *Los extravíos de Tony*.
- Rivero Taravillo, A. (2008). *Luis Cernuda: los años españoles (1902-1938)*. Barcelona: Tusquets.
- Usó, J. C. (2017). *Orgullo travestido*. Santander: El Desvelo Ediciones.
- Villena, J. A. de (1998). *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Mundo y literatura de Álvaro Retana)*. Madrid: Pre-Textos.
- Villena, J. A. de (1983). *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets.
- VV. AA. (1988). *Aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*. Catálogo de exposición. Madrid: Teatro Albéniz.

VV. AA. (2002). *Antonio Juez*. Catálogo exposición. Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz.

Zamora, J. de (2012). *Princesas de aquelarre y otros relatos eróticos*. Madrid: Renacimiento.

Este libro se publica con motivo de la exposición *Cuestión de ambiente*,
comisariada por Joaquín García
This book is published on the occasion of the exhibition Cuestión de ambiente,
curated by Joaquín García

CentroCentro, Madrid
24.06-24.10.2021

Edita / *Published by*:
CentroCentro

Coordinación editorial / *Editing coordination*:
CentroCentro: Ángel Gutiérrez Valero, Amalia Alonso Agüera

Edición a cargo de / *Edited by*:
Joaquín García Martín

Textos / *Texts*:
Joaquín García Martín, Eva Moreno Lago, Carlos Primo Cano

Diseño y maquetación / *Design and layout*:
Maite Zabaleta Nerecán

Impresión / *Printed by*:
Sichet

Traducciones / *Translations*:
CPSSL Language Services para/for Madrid Destino

Corrección de textos (español) / *Proofreading (Spanish)*:
Raquel Rodríguez Muñoz

Corrección de textos (inglés) / *Proofreading (English)*:
Joanna Porter

© de la presente edición: CentroCentro, 2023 / © of this edition:
CentroCentro, 2023

© de los textos: sus autores y autoras / © of the texts: the authors

© de las imágenes: sus autores y autoras / © of the images: the authors

CC BY-NC-ND Licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada /
Creative Commons Licence
Attribution-NonCommercial-NoDerivs

Para las imágenes de Gregorio Prieto / *For Gregorio Prieto's images*: © Gregorio
Prieto, VEGAP, Madrid, 2023

Fotos de / *Photos by* Lukasz Michalak: pp. 58, 59, 74, 76, 81, 86, 87, 93, 94, 105, 107

ISBN: 978-84-18299-21-6
DL: M-17270-2023

CentroCentro

Directora artística / *Artistic Director*: Giulietta Zanmatti Speranza

Gerente / *Manager*: Ana Loma-Osorio Lerena

Coordinación de actividades culturales / *Head of Cultural Activities*: Ángel Gutiérrez Valero

Actividades culturales / *Cultural Activities*: Amalia Alonso Agüera, Ana García Alarcón, Nerea García Garmendia, Tevi de la Torre

Gestión y administración / *Administration*: Almudena Ferrero, Silvia Freire
Gestión de espacios / *Venue Management*: Silvia Alegre, Nefer Fernández-Nespral

Comunicación / *Communications*: Alexandra Blanch

www.centrocentro.org

Agradecimientos / *Acknowledgements*:

Eva Moreno Lago, Sergio Pamiés, Carlos Primo Cano, María Teresa Rodríguez Prieto, Pedro Villora, Goyo Villasevil Nodal

Olga Afuera, Carlos Clares (Estudio de Diseño Leona)

Agencia EFE

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca

Fundación Gregorio Prieto

Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA)

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid

Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre

Residencia de Estudiantes

Todas las demás personas e instituciones que colaboraron de una manera u otra tanto en la exposición como en la publicación / *All other people and institutions that collaborated in one way or another both in the exhibition and in the publication.*

Joaquín García Martín
Eva Moreno Lago
Carlos Primo Cano

Cuestión de ambiente

A Cartography of Diversity in the Literary
and Artistic Madrid of the 1920s



9 788418 299216