

¿Y DESPUÉS DEL CUPLÉ? DISIDENCIAS DE GÉNERO EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA:  
SARA MONTIEL Y JUAN ANTONIO BARDEM

*¿Y después del cuplé? Gender transgression in Spanish Cinema: Sara Montiel and Juan Antonio Bardem*

**Irene Marina Pérez Méndez**  
[perez.irenemarina@gmail.com](mailto:perez.irenemarina@gmail.com)  
Universidad de Oviedo - España

*Recibido: 03-03-2021*

*Aceptado: 16-04-2021*

### **Resumen**

Desde su debut como luminaria del *star system* español con *El último cuplé* (1957), la trayectoria cinematográfica de Sara Montiel ha estado marcada por una capacidad contestataria y disidente construida desde el escenario. Injustamente denostada por la crítica y olvidada en los estudios sobre la actriz, la película *Varietés* (1971) resulta el mejor ejemplo a este respecto. Es en esta colaboración insólita con el cineasta Juan Antonio Bardem donde advertimos las más poderosas reflexiones sobre el estrellato y la vejez, la difícil posición de la mujer artista en el espectro de la feminidad aceptable y aceptada por el franquismo y, en fin, las posibilidades del espectáculo de variedades como aparato disruptor de esta última.

**Palabras clave:** Sara Montiel; cuplé; performance; camp; cine español; género; espectáculo.

### **Abstract**

Ever since her appearance in *El ultimo cuplé* (1957), that led to her immediate success in Spanish cinema, Sara Montiel's acting career has been marked by a rebellious and unorthodox stage persona. Unfairly criticized and forgotten, the film *Varietés* (1971), directed by Juan Antonio Bardem, turns out to be the best example in this regard. It is indeed through this unusual collaboration that the most compelling afterthoughts are made. Stardom and aging issues, the difficult position of the female star in conveying the Francoist feminine ideal and, finally, the enormous potential variety shows bear when it comes to eventually disrupting this femininity.

**Keywords:** Sara Montiel; *cuplé*; performance; camp; Spanish cinema; gender; show.

## 1. Sara Montiel: consideraciones sobre un mito

Empeñado como estaba el régimen en ofrecer a la verdadera Carmen de España, manola, valiente, sensual pero ante todo cristiana y siempre decente, la imagen de Sara Montiel se sitúa en un punto intermedio entre la mística del cuerpo-patria y el cuerpo-folclore (Losilla, 2018: 26-27), vaciado de los significados que sobre él escribió el primer cine franquista. Su figura no pretende ser metáfora del glorioso imperio presto a recobrar su fuerza bajo el nacionalcatolicismo, como tampoco es receptáculo de los valores nacionales expresados a través del cancionero popular. Recobra, en todo caso, toda la humanidad y regresa al ámbito profano para dar respuesta a los nuevos anhelos de los españoles, quienes pudieron por fin acomodar sin remordimientos sus corazones patriotas con las pulsiones eróticas que despertaban las actrices foráneas (Alfaya, 1971: 36).

Mediante esa “nacionalización del objeto erótico” el cine español corporeizó a la morena mítica de Romero de Torres que en *Naranjas y limones* exudaba verdadero españolismo. Y permitió la lectura de la anatomía femenina en toda su naturalidad. Si la obra del pintor cordobés ofrecía un desnudo virtuoso, tradicional y patriótico al asimilarse a la madre naturaleza (Zubiaurre, 2014: 44-45), españolísima y gloriosa, la lubricidad de la Montiel quedaba neutralizada en el plano narrativo por medio de la redención, normalmente en su vertiente más trágica. Bajo los voluptuosos pechos de la heroína, católica, apostólica, romana y decente, latía siempre un corazón arrepentido y cándido.

En esta dualidad, la tipología de la mujer perdida interpretada por Sara Montiel se aproxima al prototipo de la posmujer fatal, modelo nacido a partir de los años cincuenta en la órbita de la belleza ingenua y encantadora de la *pin-up*. En esa hipererotización de la mirada y de la boca a la que hace referencia Lipovetsky (2007: 162), encaja a la perfección la tesitura grave y áspera de Sarita, una “voz de sereno” que daba al fraseo del cuplé fruición insospechada; única licencia permitida en los márgenes de lo sexy, su voz era “capaz de erotizar la más ingenua, aséptica y festivalera canción que el Algueró de turno le preste” (Casas, 1971: 24). Quedaba así resucitado y modernizado un género musical a todas luces agotado, y se inauguraba un nuevo tipo de belleza que dejaba de orbitar, como había hecho Raquel Meller, en las proximidades del imaginario de las beldades malditas y meduseas de finales de siglo.

A diferencia de la fatalidad cinematográfica clásica, que exageraba los atributos femeninos enmascarando unas intenciones peligrosas y transgresoras, presumiblemente letales —la mujer fatal del cine negro es al mismo tiempo villana y objeto de deseo erótico, al disfrazar su maldad bajo un despliegue de feminidad que pretende conquistar al varón como paso previo a su castración figurada— el disfraz de la llamada *good-bad girl*, aunque también provocativo y desafiante, actúa como coraza que encierra las virtudes esperadas en una mujer: pureza, bondad y generosidad (Morin, 1960: 25).

Como comenta Javier Alfaya (1971: 38-39) a propósito de Sara Montiel, el arquetipo que encarna a la perfección en el contexto español, al ser sus transgresiones únicamente aparentes y resueltas en el arrepentimiento final, de tal suerte que la actriz vendría a representar la contrapartida femenina al Tenorio, redimido finalmente por el amor. Se explicaría al mismo tiempo ese donjuanismo celtibérico que se presupone a los españoles y que escondía una lascivia triste, deformada, monstruosa, reprimida y sancionada por la moral católica:

“Al español, que en el fondo es un moro frustrado, un moro que no ejerce, le gustaría resolver el problema sexual disponiendo de un ilimitado “harén” con mujeres dependientes de su soberanía y a las que nadie pudiera ni mirar. Como esto se lo impide su religión, que es la católica, tiene que contentarse con la monogamia. Siempre encuentra sexualmente descontento, y la derivación de su subconsciente en la vida real le lleva a sostener una peregrina teoría en que mezcla el antiguo sentido caballeresco del honor con sus íntimos deseos” (Acevedo, 1971: 232).

El espectador masculino encuentra en Sara Montiel y sus mujeres perdidas el ideal erótico más apto, que simboliza la propia experiencia con las relaciones sexo-afectivas:

“Las mujeres que representa arrastran un pasado turbulento, caminan encadenadas por el remordimiento. No son mujeres felices y cuando pretenden serlo es con una felicidad culpable, pues se realiza entre los brazos de un hombre casado o de un muchacho inexperto cuya vida van a destrozarse. El tipo de mujer desprejuiciada, frívola y alocada, no va con ella. El amor es siempre remordimiento y se entrega a él con la oscura conciencia de que está realizando una grave transgresión” (Alfaya, 1971: 39).

Tales consideraciones parecían no ser ajenas a la propia estrella, quien en una entrevista de 1973 respondía a la pregunta *¿Cómo crees que te ve el público?* con un perfecto resumen de las implicaciones que el melodrama cinematográfico tiene sobre la audiencia y la capacidad de ésta para tomar a la actriz como vicaria en un universo ajeno de evasión:

“Yo creo que me ve como una mujer con soledad, que tiene que protegerme, y que, al mismo tiempo, no les hiero. Por muy bella que yo haya podido salir en algunas películas, y aunque cante, yo creo que cuando me ven en la pantalla —sea en los personajes que sea— me ven muy de verdad, sin herirles. Si sufro, ellos no quieren que sufra. Si fracaso en el amor, ellos no quieren que fracase en el amor. [...] Es que yo no daño. Se me ve muy de verdad. Yo creo que cuando actué en el teatro [...] lo que ocurre es que al mismo tiempo que el espectador se identifica conmigo, yo me identifico con ellos. Y soy sincera. Y fijaos bien —y esta es una cosa psicológica de pensarlo y repensarlo— que a mí la mujer no me quiere ver mal porque se ofende ¡Y fijaos si tengo que envejecer un día y tengo que terminar! Yo tengo que estar siempre muy guapa y muy maravillosa, y yo no estoy ni joven, ni guapa ni maravillosa” (Galán y Lara, 1973: 31).

Además de rematar su discurso con la problemática del mito de la estrella de cine como epítome de belleza y encanto perennes, la actriz logra sintetizar las reflexiones que autores como Richard Dyer han propuesto en lo referente a la manufactura de la estrella como signo que escapa a la mera imagen suministrada por las películas, y hace partícipe a la crítica, y muy especialmente a la audiencia en el proceso constitutivo del mito (Dyer, 2005/1986: 2-4).

Sirva como ejemplo de esas relaciones de ida y vuelta que el público establece con la estrella —y, por extensión, con cualquier producto cultural—, el caso de la copla.

Secuestrada por el Franquismo como canción idiosincrásica fue a su vez instrumentalizada por los españoles durante la posguerra como medio para vehicular el duelo, el malestar y, en fin, la propia identidad, sin levantar sospechas, tal y como esgrime Stephanie Sieburth (2014); las investigaciones realizadas por Jo Labanyi (2007) con respecto al público cinematográfico de las décadas de los 40 y 50 en España arrojan unas conclusiones similares. El visionado de un melodrama se convertía muy especialmente para las mujeres en mecanismo catártico, que permitía expresar con total libertad emociones de otro modo reprimidas tanto públicamente como en el ámbito privado (Labanyi, 2007: 24). Externalizar la tristeza en un espacio seguro sin levantar sospechas de las posibles lecturas alternativas que podían realizarse del texto fílmico. Se trataba, de nuevo, de una táctica de supervivencia basada en el enmascaramiento: poco o nada tenían que ver las emociones expresadas en la oscuridad de la sala de cine con las desventuras ocurridas a los y las protagonistas del melodrama, y mucho más con las experiencias del público, que proyectaba sus propias injusticias en la pantalla (Woods, 2005: 132).

En lo que respecta a Sara Montiel, la lectura de la espectadora femenina podría perfectamente situarse a la par que la masculina en términos de represión sexual, si bien los finales trágicos señalaban de nuevo la inconveniencia de querer parecerse a la protagonista de los mismos, cuyas transgresiones al modelo oficial de mujer, bien definido desde la Sección Femenina, eran castigadas. Sirva como ejemplo no sólo el final de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que se salda con la muerte de la artista sobre las tablas, si no los desenlaces de otras de sus películas más aclamadas como *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961) o *Esa mujer* (Mario Camús, 1969), donde se intuye para la protagonista un futuro en soledad y perpetuo arrepentimiento.

La producción colaborativa de significados sobre la estrella alcanza una especial relevancia en la lectura, más crítica y utilitaria, realizada por el público homosexual, el más atento a las posibilidades disidentes de los productos culturales tradicionalmente considerados a la sombra de los valores del discurso oficial.

La problemática que la lectura de las divas cinematográficas desde la óptica camp homosexual pone de nuevo sobre la mesa el eterno debate sobre el grado de construcción o esencia de la feminidad. Alberto Mira (2008: 205) ataja la cuestión sosteniendo que la objetificación a la que se somete a estrellas como Mae West, Marilyn Monroe y, en nuestro caso a Sara Montiel, se realiza con arreglo al exceso de feminidad exhibida sin ambages por esta clase

de mujeres. Esa feminidad excesiva se celebra precisamente por su capacidad para desestabilizar las categorías clásicas impuestas por la norma heterosexual, abriendo paso a nuevas articulaciones esperanzadoras para el público gay (Farmer, 2000: 133). No se trataría, por tanto, de una frivolidad misógina de un modelo femenino por supuesto sujeto a una cuidadosa construcción histórica —construcción que, como se ha señalado más arriba, supuso el cambio del canon a partir de los 50—, mucho menos un intento de suplantar esas identidades, por lo demás construidas y no innatas, por parte del público y el colectivo homosexual, si no de la lectura crítica de esa particular categoría de feminidad exacerbada que consigue, bien desde la exageración, bien desde la parodia o el simulacro, eliminar o, al menos, empañar y confundir las fronteras socialmente aceptables del género (*Ibid.*:134).

## 2. El espectáculo como espacio de transgresión

Las implicaciones entre el mundo del espectáculo y la performatividad de género en el filme *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1953) han sido señaladas con acierto por María A. Gómez (2006), partiendo de las teorías de Butler acerca de la metáfora teatral y proponiendo una lectura crítica de la construcción de la mascarada identitaria de la feminidad sobre las tablas.

Las mismas lecturas de Butler pueden tomarse como punto de partida para especular sobre las implicaciones que en *Varietés* supone esa construcción/constricción cultural que es la noción de “mujer” - “una concha vacía en el escenario de la representación” (Colaizzi, 2007: 87), una máscara (Riviere, 1929) hueca que sólo existe como oposición, y por tanto subordinada, a la masculinidad (Doane, 1988: 43-47)-. Teniendo en cuenta, además, el traslado que Bardem propone del mundo del teatro al de la revista musical, un ambiente eminentemente femenino donde se advierten con mayor facilidad las estrategias de supervivencia discursivas que Butler examina.

Entendiendo el género dentro de la dinámica de la performance teatral, como *a stylized repetition of acts through time* y entendiendo también las consecuencias punitivas que el fracaso en proyectar una identidad de género discreta acarrea para sus actantes (Butler, 1988: 522), ¿existe acaso algún medio para acometer una acción subversiva dentro de la representación espectacular? Rafael Torre (2004: 170) reflexiona con acierto acerca de las particularidades de la demostración homosexual tolerada por el Franquismo: “siempre que el marica, el sarasa, la loca o el bujarrón se presentara poco menos que como caricatura de sí mismo, desvirtuando su condición sobre un escenario”.

Se deduce entonces que el escenario supone un terreno de experimentación que opera bajo leyes más laxas por su propia condición de espacio ficticio, más permisivo en tanto en cuanto se concibe como irreal. La feminidad hiperbolizada sobre las tablas es admitida sin importar quién

la desarrolla y así, por ejemplo, la escena del transformismo acercó a la audiencia una realidad y una sexualidad condenadas (Arce, 2019: 105).

En general, es posible considerar el cuplé como una forma de micropolítica precisamente por ofrecer un espacio contestatario, una feminidad diferente a la promovida desde el discurso oficial, incluso aun carente de cualquier crítica política a simple vista. Es de hecho ese concepto de parodia, la victoria, en fin, de la ironía sobre la tragedia, la que encierra las mayores conexiones entre el mundo del cuplé y el discurso camp teorizado por Susan Sontag: “[el cuplé] es un dispositivo subversivo que permite invertir, de manera performativa (momentánea, efímera y teatral) los cimientos sobre los que se establece el poder” (Vellojín, 2019: 214).

Conviene apuntar, además, cómo —aunque evidentemente ajeno a las posibles teorizaciones al respecto—, la intuición del público español de la inmediata posguerra fue suficiente para anticipar las nociones de Butler sobre la praxis de la identidad. Un simulacro que se antojaba indiscutible a través de las estrellas cinematográficas, ajustadas, como estaban ellos mismos, a la representación de un determinado papel. El ejercicio de una prudente farsa fuera de la ficción se convirtió para los españoles y las españolas en práctica habitual. Su pericia en la ejecución asunto obligado para asegurar no ya la verosimilitud de un argumento aparente, si no la propia supervivencia. En palabras de Jo Labanyi (2007: 21-22):

“[...] cinema seems to have produced an intense and pleasurable identification with stars precisely because of spectators’ awareness that the identities projected by both the stars and themselves were the product of dressing up. These people had no need of Judith Butler to tell them that identity is performative. Indeed, what else could it be in the immediate post-war period when for most people, given the dire material deprivation and political repression, identity had to be based on make-believe or acting out, as survival strategies?”.

Como artefacto subversivo, Pepa Anastasio (2009) pone de manifiesto la multiplicidad de significados ofrecidos por el espectáculo de la cupletista y la posibilidad de negociar su capacidad de agencia gracias justamente a esos significados y debates que articula con su performance, ya sea conscientemente o de manera azarosa. Esta contradicción había sido señalada ya por John Fiske a propósito de esos límites porosos (*leaky boundaries*) de los textos populares y su intertextualidad, que hacen necesario considerar los diferentes significados, muchas veces contradictorios, emanados de figuras como Madonna, al mismo tiempo empoderante pero aparentemente sujeta a los valores patriarcales. Su imagen era, a fin de cuentas, un texto patriarcal atravesado por el escepticismo (Fiske, 1989: 124).

En este sentido, presuponer a la mujer artista, la cupletista, pero también la vicetiple o la vedette, una menor de edad, intelectual y económicamente dependiente y socialmente tutelada por autores, compositores y empresarios, de acuerdo a las reflexiones más tradicionales que sobre el mundo de las tablas españolas se han vertido, implica aceptar la mirada condescendiente y licenciosa que reproduce el objeto mismo que critica y que tan bien queda recogida en las palabras

de Salaün (1990: 88): “son menores de edad socialmente, aptas sólo para los amores turbulentos, los perifollos y el lujo decorativo”.

A este respecto resulta llamativa la apreciación que Simone de Beauvoir realiza sobre esta categoría de mujeres cuya expresión artística acentúa y refuerza una feminidad en apariencia trastocada por una profesión que expone su cuerpo como mercadería. Actrices, bailarinas y cantantes, cuya ocupación se diluye y confunde en no pocas ocasiones con la de las mujeres públicas<sup>1</sup>, pasan, como éstas, “gran parte de su tiempo en compañía de hombres.

Sin embargo, al ganarse la vida, al encontrar en su trabajo un sentido a su existencia, se escapan a su yugo” (Beauvoir, 2014: 873). Y ahonda aún más al afirmar cómo, al tiempo que exploran la magnitud de esa posible independencia económica y laboral, continúan amparadas, fuera de toda sospecha, en la *toilette* prescrita para su género: “encuentran en su profesión una justificación a su narcisismo: aspecto personal, cuidados de belleza y encanto forman parte de sus deberes profesionales” (*Ibid.*: 874).

Fue otra estrella —menor— de la revista y el cine español, Marujita Díaz, la que en la comedia musical *Abuelita Charlestón* (Javier Setó, 1962) desveló la praxis de las hechiceras goyescas: harapientas y oscuras tan sólo en apariencia. El verdadero filtro de amor que ofrecen las brujas no contiene sapos ni escamas, no hay brebajes ni ungüentos sino adorno: perfumes, alhajas, cadenas y unas medias transparentes son las armas y el legado de la protagonista, manola, cupletista y finalmente heredera de un emporio de lencería capaz de poner en jaque la hegemonía americana de la licra.

Lejos de disfrazar la problemática de la mujer-objeto de una frivolidad inocente sí es preciso examinar hasta qué punto, como comenta de nuevo Pepa Anastasio (2007: 203), las intérpretes de cuplés y revistas musicales son capaces de articular mensajes que suponen un desafío serio al orden social establecido precisamente gracias a la ínfima consideración del género que practican, debido, de nuevo, a situarse en el terreno permisivo del espectáculo.

En términos generales, el escenario ofreció a las mujeres un púlpito desde el que arrojar un modelo femenino disidente, posibilidad que nos devuelve de nuevo al terreno del cuplé como género camp por excelencia, al concentrar una provocación en la forma y en el fondo, revelándose “resistencia de género de mujeres con escasos recursos económicos, que sólo podían aspirar a trabajar en el servicio doméstico como trabajo “honorable” (Belbel, 2012: 166).

Ángel Zúñiga (1954: 40) es incluso más claro en su *Historia del cuplé*: “de la cocina al escenario, fue un dicho popular. El soplillo del fogón se sustituye muchas veces por el abanico de plumas; el mandil y la cofia, por las “aigrettes” y el armiño”.

---

<sup>1</sup> A propósito de la teatralidad femenina dentro y fuera de la ficción, en el amplio análisis *Shot/Countershot, Film tradition and women's cinema* (1989), Lucy Fischer sitúa los orígenes de esa asociación entre espectáculo y prostitución en el teatro romano.

### 3. El melodrama musicado. Sobre *Varietés*

La propuesta de Juan Antonio Bardem en *Varietés* (1971) reorienta la historia desarrollada en *Cómicos* (1959) dentro de la órbita del espectáculo de variedades. Por supuesto, habría de ser Montiel y no otra la encargada de protagonizar el difícil ascenso a la cima de la segunda vedette de una compañía itinerante. Al fin y al cabo el reverso de la fama ya había sido establecido por *El último cuplé*, en una precisa y perfecta caricatura de la tragedia clásica (Gubern, 1974: 310), que por otro lado remite al tan frecuente tropo de la decadencia de la estrella, personificado en Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) (Martín Rodríguez, 1997: 418-19).

Si en la película de Orduña María Luján ofrecía un modelo de ascenso social meritório, pero era castigada por transgredir el orden divino al abandonar el primer y casto amor por una meteórica carrera como cupletista, la protagonista de *Varietés* abraza sin disimulo la promiscuidad que se le presupone en su profesión. Su praxis no es ejemplar, pero sí lo es la decisión de abandonar ese medio poco ortodoxo y aceptar las consecuencias de continuar en el mundo del espectáculo sin un padrino. El amargo reconocimiento del precio de la fama, ese doblegarse ante la resignación y la espera, sentenciado en “algún día tendré una oportunidad”, anulan el castigo trágico y nos permiten considerar a nuestra heroína dueña, al fin, de su suerte.

En general Bardem rescata el mismo argumento que presentó en 1954 en el Festival de Cannes con *Cómicos*, en tanto que presenta las tribulaciones de una muchacha cándida pero resuelta a triunfar, segura de su valía pero condenada a la espera para medrar en una compañía teatral. Una espera que siguiendo las coordenadas de Martín-Márquez (1999: 187-202), se antoja común en las protagonistas femeninas de provincia que Bardem retrata en *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963).

Curiosamente Sara Montiel sí que contó con ese golpe de suerte del que el socio capitalista de la Ana Ruíz de *Cómicos* habla con socarronería: *esperar dignamente porque de pronto aparecerá Cecil B. DeMille y te llevará a Hollywood para hacer de pareja de Clark Gable*. Una oportunidad que la catapultó primero a México y posteriormente a Hollywood, dejando atrás las *pequeñeces* que se le ofrecían en España, para adentrarse en esa tierra extraña que, a pesar de su belleza, o tal vez precisamente por ella, no podía ofrecerle sino otros papeles secundarios: “chica descarriada, madre soltera, mestiza despreciada por galanes achulados, cabaretera, ladrona de maridos ajenos y cómplice arrepentida de gánsters aztecas” (Moix, 1993: 232). En esa digna espera Sara asimiló diferentes máscaras étnicas, incapaz de vencer la barrera que la encasillaba entre la rumbera caribeña y “una india de la hostia” (Montiel y Villora, 2000: 139).

Tras este aprendizaje la ocasión se presentó de la mano del cuplé, y le permitió al fin reelaborar esa máscara de piel roja hacia una identidad nueva e inmutable. Su figura personifica, de hecho, la transición hacia una nueva tipología del estrellato en el cine franquista, que fijaba



ahora su mirada y esfuerzos en el cuerpo de la actriz. Ésta ofrecerá un modelo icónico inmutable al que se plegarán las producciones (Benet, 2017). Un amoldamiento de los argumentos que, en el caso que nos ocupa, resultan especialmente palmarios y posibilitan, incluso, una lectura en clave de correlato de la trayectoria de la actriz.

También como la Ana Ruíz de *Cómicos*, Sara acepta el juego de máscaras y asume, en sus múltiples bautismos (Sara, Sarita, Saritísima) una identidad distinta a la propia que a la vez la alienta y la retiene en el camino a la reafirmación personal (Gómez, 2006: 204): “[...] Y aparecía un nombre que al principio no reconocí y que me hizo sentir desconocida: Sara Montiel”.

“Sara Montiel no era yo, pero era yo, pero no era yo. [...] Me costó reconocerme en el nombre de Sara Montiel. No fue hasta mucho más adelante que me acostumbre a él y tuvo algo que ver conmigo. Si Sara Montiel nació en 1944, yo no terminé de entrar en ese nombre hasta 1949. [...] Tal vez me sentía un poco desligada del nombre porque, en verdad, los papeles que me daban eran muy pequeños y, más que identificarme con el nombre, lo que importaba realmente para mí era que había una mujer llamada Antonia que luchaba por sobresalir. La lucha de Antonia, su coraje, su valor, estaban muy por encima de Sara Montiel” (Montiel y Villora, 2000:98-99).

Habría de ser pues, por supuesto, Sara Montiel y no otra la que protagonizase la historia de la compañía *Varietés 1930*; la otra que espera, obediente y bondadosa, su legítimo ascenso al estrellato en un argumento que logra su integridad a través de los números musicales. En efecto y a diferencia de su predecesora, *Varietés* engrosa la lista de los *melodramas musicados* de la Montiel, y se construye sobre la base de las canciones que interpreta la artista: *Y yo espero, Toda una vida, Lágrimas negras, La pícaro ingenua, Te lo juro yo* o *La bien pagá*, combinando boleros, coplas y números expresamente realizados para el filme, como *Varietés*, con letra del propio Bardem.

Canciones y coreografías quedan imbricados en el plano diegético, espoleando la narración, complementándola y dialogando con los acontecimientos. Este esquema, especialmente notorio en *El último cuplé* (Moix, 1993: 242), demuestra la particularidad del musical español frente al modelo americano: asentado sobre la base de la comedia, el melodrama o el folletín, se sazona con canciones de diversa procedencia, bien zarzuela, revista, cuplé, cante flamenco o pop, entre otras (Heredero, 1993: 181), lo que en última instancia imposibilita su consideración como género homogéneo y codificado.

Al discurrir dentro del modelo estático que imponía la participación de la actriz, *Varietés* presenta a la fuerza diferencias que tienen mucho más que ver con su protagonista que con los diecisiete años que separan el remake de la cinta original. Así, el peso del romance es mucho mayor en la versión de 1971 porque la lectura de Sara Montiel es necesariamente erótica. En la escena de cama que señala la claudicación de la protagonista y sella el acuerdo entre el empresario y la que pasa a convertirse en su querida, impera una metáfora mucho menos tibia que aquel beso furtivo entre Carlos Casaravilla y Elisa Christian Galvé; por supuesto, la castidad se presupone

superada en los ambientes de la revista musical, por lo que no cabe esperar de la Ana Ruiz de *Varietés* maneras dubitativas y pusilánimes: ante la sugerencia de recato que propone su pareja por la presencia de su familia entre el público, e intentando al tiempo desengañarlo, esgrime tajante que *no es un crimen cantar. Y menos una canción sentimental, sencilla, con un atuendo... sencillito*. Acto seguido, plantea un desafío que será determinante en su trayectoria posterior: con la representación de *La pícaro ingenua*, se ratifican su ambición como vedette y el inminente fracaso amoroso, resultado de no querer someterse al decoro que se espera de una futura esposa.

Asimismo, *Varietés* presenta un final sensiblemente diferente de aquel propuesto en *Cómicos*, aunque sostenido sobre la misma reafirmación de la identidad y agencia de sus protagonistas, quienes logran, en ambos casos, un triunfo propio y honrado, sin el demérito que supone la ayuda de un padrino en el proceso. Sin embargo, si en la primera versión el empresario teatral queda despachado sin ambages, *Varietés* deja abierta la puerta a la reconciliación: *déjame dudar durante un día entero si mi amor es necesario para ti o te basta con esto*.

Tal epifanía sólo podría haberse espoleado por una actuación como *La bien pagá*, con la que la protagonista debuta en el espectáculo, y que actúa en un segundo plano como una declaración de intenciones y un reconocimiento del propio camino emprendido hasta la fecha.

Con los arreglos de Gregorio García Segura, la composición de Juan Mostazo que popularizó Miguel de Molina, da voz ahora a la protagonista de la copla<sup>2</sup>, y al mismo tiempo permite a la propia Montiel reconocerse en el artificio de su propia máscara, esa que según Terenci Moix esterilizaba cualquier posibilidad para la actriz de producir personajes más allá de sus clichés, y al público de aceptar otros sentimientos y argumentos que no fueran los ya vinculados con el estereotipo:

“No debemos ignorar, tampoco, que todo ello tiene poderosos orígenes económicos: a ningún productor, ni a ella misma, interesa una Sara que no sea la Saritísima [...] Tal condicionamiento, estrechamente ligado a una sociedad que ha sido acostumbrada durante largo tiempo a efectuar, ella solita, su propia demanda, parece evitar que Sara Montiel nos dé, algún día, una notable interpretación de Juana de Arco, de la Nora de Ibsen o ni siquiera de una obra de Alfonso Paso. Cualquier cambio sería impensable, porque si el mito de la Montiel nació para quedarse fue a condición de tener todos los recursos asegurados, todas las piezas probadas, sin la menor concesión a la espontaneidad” (Moix, 1971a: 8).

---

<sup>2</sup> A este respecto conviene recordar las observaciones de Jean-Claude Seguin, para quien tanto *Varietés* en conjunto, como el número de *La bien pagá* en particular, explican la ruptura del mito de Sara Montiel construido sobre la base del modelo de *El último cuplé*. Al coincidir el espectador con el receptor del mensaje que transmite la copla, la mirada ya no es la del voyeur, si no que, por primera vez, se incluye en la diégesis. El espectador no es ya cómplice y queda directamente interpelado: “Sarita Montiel, dans une tenue qui n’oculte que le superflu, s’offre totalement au spectateur, à son regard et fait de lui son interlocuteur exclusif. La diégèse perd en cohérence: le destinataire du récit est tantôt le personnage, tantôt le spectateur” (1992: 312).

Es también Terenci Moix quien apunta más adelante la funcionalidad que la presencia masculina tiene en las películas de Sara Montiel, mero soporte para aupara a la estrella, contrapeso a su carga erótica y, en última instancia, excusa para que la protagonista entone sus canciones. Por lo general podemos encontrar dos tipos de hombres en los melodramas montielanos que producen dos clases de relaciones: mujer-niña y hombre-hombre, y a la inversa, normalmente en la segunda mitad de la narración, cuando los hombres son más jóvenes que ella. No encontramos en *Varietés* la sumisión de la mujer-niña en ninguno de los dos romances que mantiene la protagonista, pero sí una diferencia de clase en el primer caso, y una relación que se establece por contrato en el segundo. En ambos casos, la posibilidad de réplica se da gracias al escenario -al cantar *Toda una vida* Ana se declara a Miguel- que iguala e incluso eleva a la mujer sobre la pareja. Se llega entonces, escenario mediante, al estadio final: “un enfrentamiento de potencias eróticas colocadas a un mismo nivel y que, huelga decirlo, desfigura completamente la realidad de este tipo de relaciones en la sociedad actual. O por lo menos dentro de su “moral” oficial” (Moix, 1971b: 37).

A propósito de los personajes, otra de las particularidades de *Varietés* es la sustitución del personaje de Marga por el del ventrílocuo, un hombre visiblemente enamorado de la protagonista que actúa como amigo y consejero. De este modo, todo el peso de la solidaridad femenina que en la narración de Bardem quedaba establecido entre las tres mujeres, que ocupan, respectivamente, cada uno de los lugares jerárquicos establecidos dentro de la compañía, recae ahora en la figura de Carmen, la primera vedette.

La advertencia que Marga arroja en *Cómicos* sobre los peligros de enredarse con el empresario teatral, el encasillamiento en el papel de segunda actriz e irremediamente dentro y fuera de la pantalla como la mala mujer (Martín-Márquez, 1999:188), los recoge la propia Carmen en *Varietés* cuando sentencia que los únicos coleccionistas inofensivos son los filatélicos y que la protagonista se encuentra ante uno de *cantantes guapas y con talento que esperan una oportunidad*.

Lo que sí encontramos es una interesantísima compilación de nombres de artistas, una genealogía de esas mujeres cuyos desafíos a efectos de género y clase (Anastasio, 2007: 204) quisieron aplacarse mediante la revisión condescendiente de sus biografías, incidiendo en los aspectos más proclives a alimentar la trivialización de sus vidas y menguar sus éxitos como verdaderas empresarias teatrales. Empresarias como Carmen, que recupera ese linaje para justificar su negativa a abandonar su papel: *Nunca es suficiente, pregúntaselo a todas esas, anda: la Chelito, Olimpia de Avigny, Raquel [Meller], Carmen Flores, La argentinita, Mercedes Serós, La Preciosilla, La Yanqui, Margarita Carvajal, Laura Pinillos, Carmen Amaya, Celia Gámez, Estrellita Castro. Nunca se resigna una a no triunfar. Y una está dispuesta a darlo todo, todo, Ana. Los años incluso.*

Si la Carmen de *Cómicos* mostraba a Ana los desvelos del éxito repasando su propia biografía, utilizando cada personaje interpretado para construir su identidad y retrasar con ello el paso del tiempo (Gómez, 2006: 205), pareciera que en *Varietés*, con su estructura cíclica -el espectáculo se clausura con el mismo número que iniciaba el filme, pero ahora con Ana como

estrella principal- el apoyo de Carmen en los ejemplos pasados de artistas y bailarinas fuese más bien un pronóstico. Con la imagen final congelada en el rostro de una nueva segunda vedette, visiblemente más joven que Ana, se sugiere el destino ineludible del espectáculo y, más aún, de las mujeres en el espectáculo: también tú, Ana, llegarás algún día a engrosar esta lista y mostrarás la misma terquedad que yo, y que otras muchas antes que nosotras, pero sabrás, en el fondo, que el espectáculo siempre debe continuar.

Existe en *Varietés*, por medio de esas fotografías que visten la pared del camerino de Carmen, un *nosotras* diferenciado y poderoso, que apuntala la defensa que Martín-Márquez hace de la determinación de la protagonista de *Cómicos* (1999: 189). Incluso aunque no se revele un triunfo final, su decisión de escapar a las vidas opresivas que se le ofrecen a través de las dos figuras masculinas a las que debe someterse para triunfar, bien en los esquemas del matrimonio burgués, bien en el complejo e inmoral mundo teatral, asegura que ha germinado una seguridad en sí misma. Esta seguridad llega a la Ana de las variedades gracias al escenario y las mujeres que previamente lo transitaron.

#### 4. A modo de conclusión: *Varietés* en el Nuevo Cine Español

Pese al interés que puede despertar para la investigación una película como la que se ha presentado, y que ha quedado demostrado en las posibles lecturas que puede realizarse de su argumento y puesta en escena, lo cierto es que la crítica especializada recriminó con dureza a su director una producción que se consideró un proyecto movido únicamente por necesidades económicas.

Las críticas esgrimidas contra la película siguen la estela de los juicios de gusto emitidos por José María García Escudero en 1962 cuando accedía, por segunda vez, a la Dirección General de Cinematografía, con el firme propósito de transformar el cine español y llevar a término las proclamas de los intelectuales salmantinos. Y si la aventura de Salamanca había supuesto “la reaparición de los intereses de una burguesía específicamente cinematográfica que había estado ausente del tinglado” (Hernández y Revuelta, 1976: 39), es lógico pensar en esos juicios del gusto como juicios de clase en los que Escudero arremete contra el público como el auténtico culpable de la ausencia de un cine español de calidad. “Unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folclórico, nuestro gran cine histórico [...] una pandereta, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo, cuplés [...]” (García Escudero, 1962: 19-20), arengados por un público feminizado, eran los asesinos del cine español.

Como plantean con acierto Hernández y Revuelta (1976), con el Nuevo Cine Español que intentaba germinar al abrigo de la nueva política cinematográfica, convivía el Viejo Cine Español, el de toda la vida; siguiendo a Triana Toribio: los chicos de García Escudero se enfrentaban a *Las*

*Chicas de la Cruz Roja* (2007: 70-84). Más allá de la paradoja de una censura que, pese a todo, imposibilitaba el desarrollo de un verdadero cine social en la línea del resto de cines nacionales europeos (neorrealismo, *nouvelle vague* y *free cinema*), censura que tan sólo pasaba una cierta crítica intelectual a modo de escaparate en los festivales extranjeros, pero a la postre inocua para el Régimen (Aragüez, 2006: 84-85), el público continuaba prefiriendo llorar con Sara Montiel o Vicente Parra.

La Montiel y sus cuplés eran una de las constantes del cine español que se pretendía enfrentar, irreconciliable, por tanto, con la figura magistral de Juan Antonio Bardem.

En ese sentido, Norberto Alcover (1975: 253) reconoce que ese mal despertar del sueño del Nuevo Cine Español tuvo más que ver con el agotamiento creativo de sus directores que con el particular contexto sociológico y censor. Mata definitivamente al padre -“ya es hora de que nosotros nos tomemos en serio que Bardem, como autor cinematográfico, ha fenecido. Y bien muerto que está”-, que siente ha traicionado la condición de baluarte intelectual del cine nacional, distintivo que había ostentando desde aquella certera y canónica radiografía de sus afecciones en las Conversaciones de Salamanca.

¿Cómo se produce esta defunción de las esperanzas e ilusiones del cine español? Por supuesto debido a la antropofagia de doña Sara Montiel, quien ya había lanzado la primera piedra en el conflicto en el rodaje de *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968). Conflictos con el director Jorge Grau sobre la ubicación de la cámara en un plano que deslucía el rostro, ya maduro, de la actriz, terminaron por la sustitución del director por Luis Marquina y prepararon el terreno para el aluvión de críticas por su colaboración con Bardem:

“No encuentro ninguna excusa para este bochorno, como no sea la urgente necesidad de alimentar a una familia. Cualquier otra justificación de Bardem pienso que debe rechazarse. Más aún, el crítico que no censure duramente lo acaecido, está traicionando las mismas esperanzas que ese “dios” hizo nacer en todos en los años cincuenta. Si entonces criticara nuestra venta infantil a los americanos o pusiera en boca de las jóvenes generaciones palabras de seria advertencia o gimiera por la mezquindad de la provincia española, ahora somos nosotros los que le echamos en cara ofrecerse como merienda otoñal a un exponente de la España irredenta que se alimenta de cuplés y carnes. Cuando uno adquiere categoría de “maestro”, tiene la obligación moral de portarse como tal” (Alcover y Pérez Gómez, 1975: 247).

“Varietés, por tanto, es un nuevo engendro del cine español. Sin apenas hilo argumental coherente

[...], con toques melodramáticos y romántico-moralizantes -aparte del burdo exhibicionismo y “erotismo a la española”-, no pasa de ser un filme chabacano y de poco gusto, pretencioso y sofisticado acerca de la difícil carrera de esa “diva” de los años 30, que nos brinda nada menos que doce canciones “camp”, tan “camp” como la misma Sara” (Caparrós, 1976:364).

El jurado popular emitió, con mayor o menor tibieza, el mismo alegato reprobatorio en el número especial dedicado a Sara Montiel de la revista *Nuevo Fotogramas* de 1971:

“REAL, NACIONAL Y POPULAR” decía Bardem (“N F” número 1179) que quería que fuese su cine. Se ha estrenado, al fin, *Varietés*, y no es absolutamente nada de todo eso. No sólo es OTRA película de la Montiel, sino el peor film de la carrera bardemiana, irremediadamente perdido ya desde su último film verdaderamente NUESTRO y sí que REALISTA: “Nunca pasa nada”.

[...] Y si él llama a esto cine POPULAR, pues los Masó, Perojo, Ozores & Co., ya no están solos en su tarea de seguir alienando a un público apático y, ¿por qué no decirlo? CADA VEZ MENOS ENTENDIDO EN CINE [...].

[...] El fracaso de Bardem debe hacernos reflexionar, pues el ocaso de las folklóricas y sucedáneas es un signo más de los estertores de este pobre cine nuestro, totalmente perdido en aberrantes comedias de sal gorda y palos de ciego en coproducciones sin gloria. Así, uno de los pilares mantenedores del llamado “cine popular” hace grietas por todas partes, aún ahora que enseñan el ombligo [...].

[...] Bardem, que no es Amadori, ha hecho una película donde todas las escenas están porque deben estar, no importa que no sean causa o efecto unas de otras. Dando un “remake” a la ligera de lo que un día fuera su “Cómicos”, porque aquella era SU película y ésta es la de Sara, donde ella puede usar todos sus trucos (lícitos) para aparecer bella y radiante (que es lo suyo, ¡quién iba a decirlo!, apañado iba el bueno de Grau pretendiendo lo contrario!), donde un Parra envejecido, poniendo boquita de piñón hace su “rentrée” con un papelito de galán, que hubiera podido hacer cualquier jovencito mono mono (porque, eso sí, Sara no los quiere feos) y que nos hace exclamar: ¡Ay, Vicente, dónde vas, triste de ti!”, nunca dicho con más propiedad” (Nadal, 1971: 3-4).

No entra dentro de los objetivos de este análisis un estudio pormenorizado de la situación del cine español en los años setenta, pero conviene recalcar la respuesta unánime e iconoclasta de los espectadores, populares e intelectuales, ante un filme desconcertante por transitar a medio camino entre el cine de autor y el melodrama de raigambre más clásica.

A pesar de ello y como se ha explicado, el tándem Bardem-Montiel resulta tremendamente sugestivo. Prueba de la convivencia y comunión de dos tendencias cinematográficas, abre la puerta a futuras y necesarias revisiones de los productos comerciales, acervo popular de los españoles y españolas, y, de manera más concreta, permite integrar lecturas alternativas en clave de género. De nuevo, un juego de fuerzas opuestas en el que sin duda alguna la protagonista, merecidamente más Saritísima que nunca, ha logrado imponer su peculiar cadencia.

**BIBLIOGRAFÍA**

Acevedo, Evaristo (1971/1969): *Cartas a los celtíberos esposados*. Madrid: Magisterio Español

Alcover, Norberto y Pérez Gómez, Ángel A. (1975): *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los '70*. Bilbao: Mensajero.

Alfaya, Javier (1971): *Sara Montiel: el eterno retorno*. Barcelona: Dopesa.

Anastasio, Pepa (2007): “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío”. En: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, n.º. 2-3, pp. 193-216.

\_\_\_\_\_. (2009): “Pisa con Garbo: el cuplé como performance”. En: *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º. 13, pp. 1-10.

Aragüez Rubio, Carlos (2006): “La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del Régimen a través del Nuevo Cine Español (1962-1967)”. En: *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, n.º. 27, pp. 77-92.

Arce, Julio (2019): “Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades”. En: Enrique Encabo (ed.): *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, pp. 95-106.

Beauvoir, Simone de (2014/1949): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Belbel Bullejos, M<sup>a</sup> José (2012): “Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español”. En: *Desacuerdos*, n.º. 7, pp. 160-172.

Benet Fernando, Vicente José (2017): “Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes”. En: *Comparative Cinema*, vol. V, n.º. 10, pp. 26-35.

Butler, Judith (1988): “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. En: *Theatre Journal*, vol. 40, n.º. 4, pp. 519-531.

Caparrós Lera, José M<sup>a</sup> (1976): *El cine de los años 70*. Navarra: Eunsa.

Casas, Ángel (1971): “Cancionero Sara Montiel”. En: *Nuevo Fotogramas*, 29 de octubre, n.º. 1202, pp. 24-26.

Colaizzi, Giulia (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Doane, Mary Ann (1988): “Masquerade reconsidered: further thoughts on the female spectator”. En: *Discourse*, vol. 11, n.º. 1, pp. 42-54.

Dyer, Richard (2004/1986): *Heavenly bodies. Film Star and Society*. London: Routledge.

Farmer, Brett (2000): *Spectacular Passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorship*. Durham: Duke University Press.

Fischer, Lucy (1989): *Shot/Countershot. Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Fiske, John (1989): *Understanding popular culture*. Londres: Routledge.

Galán, Diego y Lara, Fernando (1973): "Entre Antonia y Sara acercamiento a un mito". En *Triunfo digital*, 28 de abril, n.º. 552, pp. 28-31. Disponible en: <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%Fl0=XXVII&num=552&imagen=28&fecha=1973-04-28> [17/12/2020].

García Escudero, José María (1962): *Cine español*. Madrid: RIALP.

Gómez, María A. (2006): "Teatro, género e identidad en el cine español: Cómicos de Juan Antonio Bardem y Actrices de Ventura Pons". En: *Hispania*, vol. 89, n.º. 1, pp. 202-211.

Gubern, Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

Herederó, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Hernández, Marta y Revuelta, Manolo (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: ZERO.

Labanyi, Jo (2007): "Cinema and the Mediation of Everyday Life in 1940s and 1950s Spain". En: *New Readings*, vol. 8, pp. 1-24.

Lipovetsky, Gilles (2007/1997): *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.

Losilla, Carlos (2018): "Intermitencia, ausencia, presencia: imágenes femeninas en el cine español del primer franquismo". En: Núria Bou y Xavier Pérez (eds.): *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra, pp. 25-40.

Martin-Márquez, Susan (1999): *Feminist discourse and Spanish cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.

Martín Rodríguez, Fernando Gabriel (1997): "El último cuplé (Juan de Orduña, 1957)". En: Julio Pérez Perucha (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, pp. 416-419.

Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales.

Moix, Terenci (1993): *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_. (1971a): "Sólo para amantes de mitos: Sara Montiel". En: *Nuevo Fotogramas*, 29 de octubre, n.º. 1202, pp. 5-9.



\_\_\_\_\_. (1971b): “Cómo hacer un film con la Saritísima”. En: *Nuevo Fotogramas*, 29 de octubre, nº. 1202, pp. 35-36.

Montiel, Sara y Vállora, Pedro Manuel (2000): *Memorias. Vivir es un placer*. Barcelona: Plaza & Janés.

Morin, Edgar (1960/1957): *The Stars. An Account of The Star-System in Motion Pictures*. New York: Grove Press.

Nadal, Elisenda (dir.) (1971) “Especial Sara: lo dicen los lectores”. En: *Nuevo Fotogramas*, 29 de octubre, nº. 1202, pp. 3-4.

Pavlovic, Tatiana; Perriam, Chris y Triana Toribio, Nuria (2013): “Stars, modernity and celebrity culture”. En: Jo Labanyi y Tatiana Pavlovic (eds.): *A companion to Spanish Cinema*. Hoboken, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 319-349.

Riviere, Joan (1929): “Womanliness as a masquerade”. En: *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, pp. 303-323.

Salaün, Serge (1990): *El cuplé (1909-1936)*. Madrid: Espasa.

Seguin, Jean-Claude (1992): “Sara Montiel: le corps mythique”. En: *Hispanística XX*, nº. 9, pp. 301-316.

Triana-Toribio, Nuria (2007): *Spanish National Cinema*. London: Routledge.

Torre, Rafael (2004): *El amor en tiempos de franco*. Madrid: Oberon.

Vellojín, Guillermo (2019): “Farándula de plumas y postín. Cuplé y sentimentalismo camp en la España del siglo XX”. En: Enrique Encabo (ed.): *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, pp. 211-220.

Woods Peiró, Eva (2005): “Identification and disconnect through popular melodrama”. En: *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, nº. 2, pp. 125-135.

Zubiaurre, Maite (2014): *Culturas del erotismo en España, 1898-1936*. Madrid: Cátedra.

Zúñiga, Ángel (1954): *Una historia del cuplé*. Barcelona: Editorial Barna.