



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid



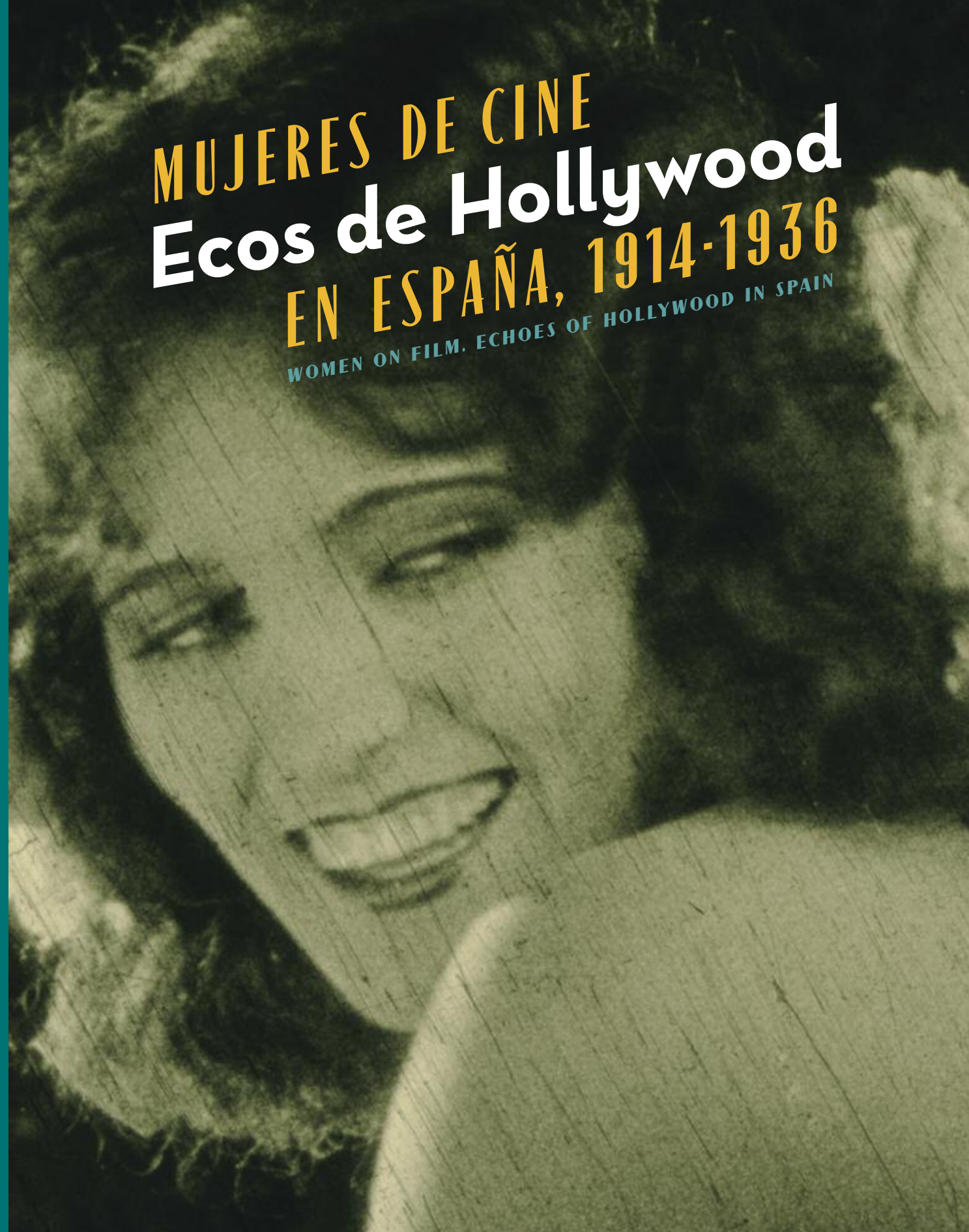
Cooperación
Española



MUJERES DE CINE **Ecoss de Hollywood** EN ESPAÑA, 1914-1936 WOMEN ON FILM. ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN

MUJERES DE CINE Ecoss de Hollywood EN ESPAÑA, 1914-1936

WOMEN ON FILM. ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN





vuelta de 1^a guarda

página 1

W
U
J

E
R
E

MUJ

ERES

MUJ

ERES

MUJERES

DE CINE...

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica
Dirección de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Dirección de Relaciones Culturales y Científicas
Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

EDITA / EDITED BY



COLABORA / COLLABORATE



EDICIÓN A CARGO DE / EDITOR-IN-CHIEF

Inartia Logística Cultural

COORDINACIÓN / CO-ORDINATION AECID

Diego Mayoral
Carlos Pérez

COMISARIO / CURATOR

Eugenio Fontaneda Berthet

TEXTOS / TEXTS

Isabel Coixet
Eugenio Fontaneda Berthet
Matilde Eiroa
David Felipe Arranz
Guillermo Balmori Serrano
Moisés Rodríguez
Inmaculada Corcho · Jesús Cano
Ana Aguilar
Victoria Arnáu

© de la edición: Ministerio de Asuntos Exteriores
y de Cooperación, AECID, 2015
© de los textos: sus autores

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHIC COPYRIGHT

© de los fotogramas (guardas, pp. 24-25 y 200-278):
Colección José Romero Solís
© Colección Enrique Alegrete
© Pau Lluís Torrents
© Archivo Instituto Internacional, Legado Eulalia Lapresta
© AGA - Archivo General de la Administración
© Museo ABC (pp. 130-151)

.....
A la memoria de José
Romero Sampedro por su
pasión incondicional al cine y
sus figuras femeninas, y a José
Romero Solís por el cuidado y
amor con el que aún mima
los recuerdos imborrables
de su padre. A.R.S.
.....

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

Ángel Aguado · Cristina Andreu · Guillermo Balmori
Joaquín Díaz · Guillermo Escribano · Santiago González
Enrique León · Begoña Marín · Ángeles Mellado
Jorge Peralta · Pilar Piñón · José Romero Solís
Rosa San Segundo Manuel · Julio Serrano
Osbel Suárez · María Toledo

Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada,
ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna
forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por foto-
copia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la AECID.
No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted
in any form or by any means, including photocopying, recording, or other
electronic or mechanical methods, without the prior written permission
of AECID.

NIPO: 502-15-128-4 · ISBN: 978-84-8347-175-3
DEPÓSITO LEGAL: M-38133-2015

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Alfonso Meléndez · Koldo Barroso · Naomi Niles

DIGITALIZACIÓN DE FOTOGRAMAS / SCANNING FRAMES

Sara Iglesias

TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS

Trinor. Traductores e Intérpretes del Norte

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS / EDITING AND REVISION

Ángel Aguado · Alfonso Meléndez · Trinor

SUPERVISIÓN DE IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN /

PRINTING AND BINDING SUPERVISION

Notorious Ediciones

IMPRESIÓN / PRINTING

Gráficas Deva

AECID

La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo apuesta con

The Spanish Agency for International Development Cooperation has backed with

MUJERES DE CINE. Ecos de Hollywood EN ESPAÑA, 1914-1936

WOMEN ON FILM. ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN

por un proyecto singular y con múltiples lecturas, que nos ayuda a entender

a unique project which can be read in many ways and helps us better understand our evolution

mejor nuestra evolución como sociedad, el papel de la mujer o el impacto del arte

as a society, the role of women or the impact of art in our ways of life. ● It is also a project

en nuestros modos de vida. ● Es un proyecto, además, basado en la recuperación

based on recovering and valorising a documentary heritage that serves as a guide for a tour

y puesta en valor de un patrimonio documental que sirve de guía para un recorri-

of some key years in our recent history. Those recovered images, with all their evocative power,

do por unos años esenciales de nuestra historia reciente. En esas imágenes

offer evidence about who we were and what we wanted to be. **WOMEN ON FILM** speaks of

rescatadas, con todo su poder evocador, encontramos evidencias sobre lo que

film's disseminating and transforming potential –an artistic discipline accessible to almost all

fuiamos y lo que quisimos ser. **MUJERES DE CINE** nos habla del potencial difusor y

which permanently modified patterns of cultural consumption. Women watch films and are

transformador del cine: una disciplina artística accesible para casi todos (y todas),

seen in films, and this prompts the dialogue between reality and fiction on which this book is

que modificó de forma definitiva las pautas de consumo cultural. Las mujeres

ven cine, y se ven en el cine, y a partir de ahí se genera el diálogo entre realidad

y ficción que está en la base de este libro. Un diálogo indisociable —y así se refleja en *MUJERES DE CINE*— de los avances hacia la plena igualdad de la mujer. ● based. It is a dialogue which cannot be dissociated from the progress towards full equality of women, and that is how it is reflected in *WOMEN ON FILM*. ● But there is another element international. En la gran pantalla, las mujeres españolas descubren historias concebidas y ambientadas en otros países; las protagonistas de esas historias se convierten así en modelo o referente, pero también en un estímulo para superar barreras y mirar más allá de las fronteras. ● Por todo lo expuesto, *MUJERES DE CINE* es una reivindicación del intercambio cultural como factor de avance social. La cultural interchange as a factor of social progress. Two of the hallmarks of Spanish Cooperation are full equality of women and the promotion of cultural relations. This is why it has become involved in a project which highlights the close link between the two in an original way. ● en un proyecto que ilumina de forma original el estrecho vínculo entre ambas. ●

PRÓLOGO · FOREWORD	Isabel Coixet	14
MUJERES DE CINE WOMEN ON FILM. Ecos de Hollywood ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN, 1914-1936	EN ESPAÑA, 1914-1936 Eugenio Fontaneda Berthet	18
ENTRE EL Backstage Y EL Frontpage FROM BACKSTAGE TO FRONT PAGE	Matilde Eiroa	36
LA RECEPCIÓN DE las estrellas femeninas HOW FEMALE STARS WERE RECEIVED BY THE AMERICAN AND SPANISH FILM INDUSTRY, 1914-1936	EN EL CINE ESTADOUNIDENSE Y ESPAÑOL: 1914-1936 David Felipe Arranz	54
LAS mujeres liberadas THE LIBERATED WOMEN OF PRE-CODE CINEMA, 1927-1934	DEL CINE PRE-CODE, 1927-1934 Guillermo Balmori Serrano	84
EL IMPACTO DEL cine norteamericano THE IMPACT OF NORTH AMERICAN FILMS ON SPANISH WOMEN, 1914-1936	EN LA MUJER ESPAÑOLA, 1914-1936 Moisés Rodríguez	104
¡Quiero ser mujer fatal! I WANT TO BE A FEMME FATALE! DOUBLE SESSION: "FASHION MAKES AN IMPACT THROUGH THE CINEMA" AND "WOMEN ILLUSTRATED IN BLACK AND WHITE"	SESIÓN DOBLE: «LA MODA CON CINE ENTRA» Y «MUJERES ILUSTRADAS EN BLANCO Y NEGRO» Inmaculada Corcho · Jesús Cano	130
CATÁLOGO · CATALOG	[Biografías por · Biographies by Ana Aguilar]	152
CRONOLOGÍA · CHRONOLOGY	[Victoria Arnáu]	264

UN PRÓLOGO MUY GOZOSO A VERY JOYOUS FOREWORD ● Isabel Coixet

Una de las cosas más embarazosas que tiene escribir un prólogo

One of the most embarrassing things about writing a foreword is when people ask you
es cuando te lo piden para algo que no tiene el más mínimo interés.

to write about something you're not remotely interested in. I know: it's happened to
Doy fe: me ha sucedido. Y he sido incapaz de pergeñar más de dos

me. And I was incapable of stringing together more than two lines without a super-
líneas sin un esfuerzo sobrehumano, antes de romperme la cabeza

human effort before doing my very utmost to find a more or less credible excuse to get
buscando una excusa más o menos creíble y salir corriendo. ●

out of it. ● Reader: this work you have in your hands is the absolute opposite. It has
Lector: la obra que tienes entre las manos es el caso diametral-

been a real pleasure and voyage of discovery to get a first-hand look at this stunning
mente opuesto. Ha sido para mí un auténtico descubrimiento y un

work which has all the attributes of an exceptionally well-documented essay and a
placer acceder de primera mano a esta preciosa obra que tiene

plot that makes you devour it as if it were the most thrilling of novels. ● Starting with
todos los atributos de un ensayo increíblemente bien documenta-

the wonderful collection of images and objects amassed over more than twenty
do y una trama que se devora como la más apasionante de las

novelas. ● Con el punto de partida de la maravillosa colección
de imágenes y objetos reunida durante más de veinte años

por José Romero Sampedro, asistimos a un viaje fascinante por los

years by José Romero Sampedro, we are taken on a fascinating journey through the
rostros y las andaduras de las grandes divas del Hollywood de la

faces and adventures of the great divas of Hollywood's golden years (which are not
gran época (que no es precisamente la que estamos viviendo...) y

precisely the ones we are experiencing now...) and their direct and indirect influence
su influencia directa e indirecta en un momento clave de la histo-

at a key moment in Spain's history. Through the different approaches taken by the
ria de España. A través de los diferentes enfoques que el libro nos

book, we are able to understand and appreciate the role played by the 'star system',
ofrece, podemos vibrar y entender qué papel jugó el *star system*,

how it influenced the changing customs of women at that time, and which cultural
cómo influyó en el cambio de costumbres en las mujeres de la

movements dominated those two decades. Somewhere between the fictional world
época, qué corrientes culturales dominaron esas dos décadas.

of Hollywood and the reality of their everyday lives, women managed to win them-
A caballo entre la ficción que proponía Hollywood y la realidad que

selves small fragments of freedom which often culminated in the eighty minutes that
les había tocado vivir, las mujeres consiguieron conquistar pe-

the films lasted: moments that endured beyond a matinée at the cinema to infiltrate
queñas parcelas de libertad que, muchas veces, tenían su apogeo

en los ochenta minutos que solían durar las películas: momentos que perduraban más allá de una tarde de cine para incorporarse a la vida cotidiana de los espectadores. Una época en la que al cine *the daily lives of these cinemagoers. An era when going to the cinema was almost as regular as going to church and the sermons from the silver screen imbued the viewer with the kind of power that cineastes today can only dream of and envy.* ● This book hoy no podemos por menos que envidiar. ● Aparecen en este libro, *also contains some incisive analyses of films which, for various different reasons, have been forgotten, giving us a vision of Hollywood in the years before the Hays Code; one that is much less sweet and rose-tinted than we might imagine. The period of 1927-1934 gave rise to a handful of tremendously daring and incisive films full of double meanings, featuring strong, liberated women who never apologised for fancying what they desired and using sex to get wherever they wanted. Without punishment. Without sacrifice. Without redemption. These were the years when* han sido olvidadas, y que nos dan una visión del Hollywood previo al Código Hays, mucho menos edulcorada y rosa de lo que podemos suponer. El período 1927-1934 dio origen a un puñado de películas *double meanings, featuring strong, liberated women who never apologised for fancying what they desired and using sex to get wherever they wanted. Without punishment. Without sacrifice. Without redemption. These were the years when* tremendamente atrevidas, maliciosas, llenas de dobles sentidos, con mujeres fuertes y libres que no pedían perdón por desear lo que deseaban y que utilizaban el sexo para llegar donde les daba la

gana. Sin castigos. Sin sacrificios. Sin redención. Fueron los años en los que empezaron muchas de las grandes actrices de Hollywood: Barbara Stanwyck, Jean Harlow, Costance Bennet, Norma Shearer... *many of the great actresses of Hollywood started out: Barbara Stanwyck, Jean Es fascinante ver las diferencias entre esos años y los años del Harlow, Constance Bennet, Norma Shearer... It is fascinating to see the differences apogeo del código Hays: toda esa permisividad desaparece y las mujeres ya no se van de rositas cuando no se portan como deben: *permissiveness vanished and women no longer got off scot-free whenever they son castigadas con el oprobio, el desprecio de los que las rodean, failed to behave just as they should: they were punished with opprobrium, the scorn la pobreza e, incluso, la muerte, mientras la cámara se aleja y son of their milieu, cast into poverty and even death, while the camera moved away and abandonadas con el vestido hecho jirones, hechas un valle de lágrimas *abandoned them with their clothes in rags, their faces ravaged with tears, in the mas, en la oscuridad de un callejón, al tiempo que aparece las palabras «The End» y unos violines estridentes indican que lo peor está *darkness of an alleyway, while the words "The End" loomed over the screen and strident violins warned that the worst was yet to come.* ● This book has the capacity por llegar. ● Este libro tiene la capacidad de seducir por igual a los *to entice both lovers of history and lovers of film alike. Let yourself be seduced.* ● amantes de la historia y a los amantes del cine. Déjense seducir. ●***



Coliseo Olympia

Gran Vía de Colón
Granada

S. A. CIVIL DE

CORRESPONDENCIA APARTADO 34 A DIRECCIÓN

MUJERES DE CINE

Ecós de Hollywood

EN ESPAÑA, 1914-1936

Eugenio Fontaneda Berthet

COMISARIO / CURATOR

EN el desaparecido **Coliseo Olympia** de la Gran Vía de Granada, al igual que en otras muchas salas de cine, era habitual encontrarse con espectadores que acudían al cine diariamente, ávidos de las sesiones dobles que se proyectaban sobre la tela blanca del escenario. Uno de ellos, **José Romero Sampedro**, empezó en la década de los veinte a acudir a este cine casi todos los días desde la más tierna infancia. No bastándole al joven con el simple visionado de las películas, se dejó seducir por la magia del cine y empezó pronto a coleccionar todo lo que guardaba relación con el séptimo arte:

programas, revistas, carteles... Quiso la fortuna que en el Olympia que tanto frecuentaba trabajara además un primo hermano suyo como proyccionista, quien le obsequiaría a lo largo de los años con todo tipo de materiales que, en la medida de lo posible, podía acumular para el precoz aficionado. Con afán coleccionista, nuestro niño –que sería posteriormente uno de los mejores reposteros de Granada– acometió un proyecto personal: fue acumulando selectivamente un gran número de fotogramas con primeros planos femeninos con el fin de materializar y hacer eterno y suyo un instante, un fragmento de magia en el tiempo.¹ Al revisar hoy esta colección,

¹ Esta historia evoca la película de Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso* (1988), en la que el laborioso proyccionista Alfredo guardaba como un tesoro los fotogramas cortados por la censura, legado que al morir deja al protagonista, Salvatore, Totó, amigo suyo desde niño, quien manda proyectarlas en su estudio, escena que compone un final especialmente emotivo. The story evokes the film *Cinema Paradiso* (1988) by Giuseppe Tornatore, where a hard-working operator, Alfredo, saves the frames cut by censorship like treasures. At the end of the film, an aged Fredo leaves this posthumous legacy to Toto, an actor and friend since childhood, who screens them in his study, this scene providing a particularly emotional end.

WOMEN ON FILM. ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN, 1914-1936

IN the long-gone Coliseo Olympia cinema on Gran Vía in Granada, as well as in other cinemas, it was common to see spectators who came every day, eager to see the double sessions which were screened. One of them, José Romero Sampedro, started in the decade of the 1920s to attend this cinema from his earliest childhood. He went almost every day and he soon became good friends with his cousin, who worked in the cinema. Viewing the films

was not enough for the boy, so he let himself be seduced by the magic of the cinema and soon began collecting everything related to the seventh art – programmes, magazines, posters, etc. His cousin and friend, who was usually in charge of starting and operating the projector, often gave him as many kinds of materials as he could spare. With the eagerness of a collector, the child, who would later be one of the best pastry chefs in Granada, undertook a personal

project. He selectively accumulated a large number of frames of female close-ups in order to materialise moments and make them eternal, a piece of magic in time.¹ Today looking at this collection, one finds the faces of the most popular and relevant actresses in the history of American films, and a number of pictures with décors and natural scenes, kisses, situational scenes, war scenes... Those which depict the streets of Venice at the turn of the century are particularly

nos encontramos con los rostros de las actrices más populares y relevantes de la historia del cine americano y, muy en menor medida, con varias imágenes con decorados y escenas naturales, besos, escenas de situación, bélicas... Son destacables y dignas de señalar aquellas en las que aparecen las calles de Venecia a principios de siglo y que, debido a su belleza, incluyo en esta publicación.

Estas curiosas colecciones personales se han ido encontrando en el transcurso del tiempo, algunas en la penumbra de decadentes salas de cine antes de ser remodeladas o derribadas, o en los enseres de individuos ya desaparecidos, ya sea en un viejo desván o en la mesilla de un dormitorio. Quiero aprovechar la ocasión para mostrar en estas líneas mi más profundo agradecimiento a José Romero Solís, hijo del coleccionista de los fotogramas, que recibió y conservó los fotogramas de su padre y los ha prestado a este servidor para materializar este proyecto.

Estos fotogramas, que fueron conservados cuidadosamente en una caja de hojalata, y así me fueron cedidos, son fruto de la sensibilidad de su primer dueño, quien seleccionó y ordenó tales piezas en pequeños envoltorios con el nombre de cada una de las artistas. Sírvase pues como un registro visual del cine que se consumía en España por aquel entonces, películas de Hollywood en su mayoría.²

OBJETIVOS de la publicación Estas imágenes se encuadran en el período 1914-1936. Años convulsos en nuestro país, en los que se desarrollaron los cambios más radicales en nuestra historia contemporánea. Partiendo de este punto proponemos una reflexión concienzuda del impacto que el cine tuvo en nuestra cultura y,

noteworthy and they are included in this publication for their beauty.

In the course of time, these curious personal collections have been found in the twilight of decadent cinemas before being remodelled or demolished, or in belongings of individuals already disappeared, be it in an old attic or in a bedroom night stand. I would like to take this opportunity to express my deepest gratitude to José Romero Solís, son of the collector, who kept his father's collection and lent it to me for this project.

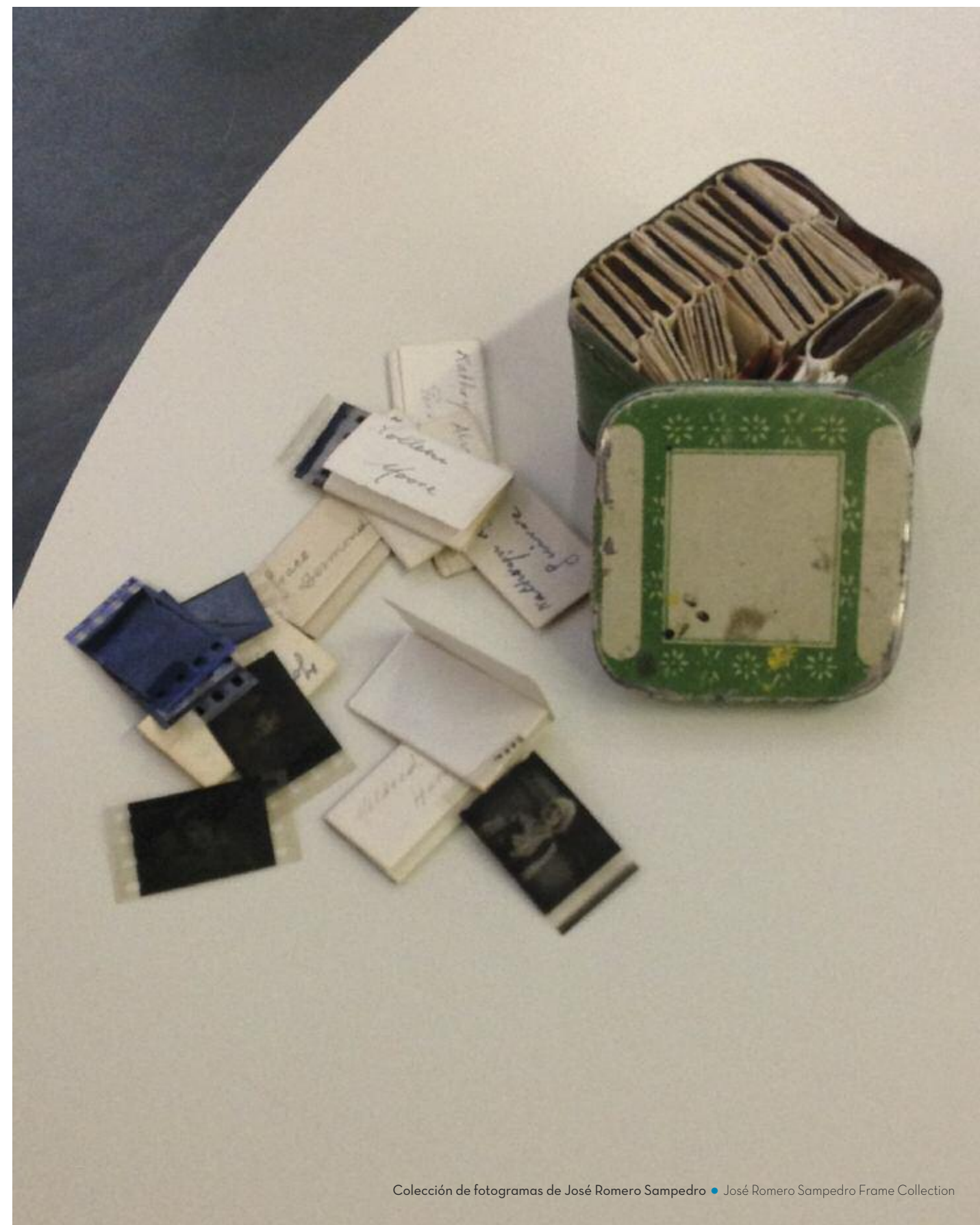
These film frames, which were carefully kept in a tin box and loaned to me, reflect the sensitivity of their first owner, who



selected and ordered the pieces in small packages with the name of each of the artists. It is thus a visual record of the films viewed in Spain at the time — mostly Hollywood productions.²

GOALS of the publication These pictures are included in the period 1914-1936. They were turbulent years in our country, when the most radical changes in our contemporary history took place. Starting from this point, we propose a thorough reflection of the impact of films

² Muchas de estas actrices fueron relevantes en términos sociológicos. No olvidemos que el papel de la mujer en la sociedad era bastante diferente y fueron estas las que representaban la vida moderna a un público en su mayoría conservador y rural. Hoy sabemos que a pesar de haber nombres reconocidos que han pasado a la historia del cine de manera indiscutible, la gran mayoría cayeron posteriormente en un dramático olvido. Películas posteriores como *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, o *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), de Robert Aldrich, relatan el ocaso de estas estrellas de la pantalla. Many of these actresses were significant in sociological terms. Let's not forget that the role of women in society was quite different and that these represented modern life to a mostly conservative and rural audience. We now know that despite having recognised names which have unquestionably gone down in film history, the vast majority were later dramatically forgotten. Later, films like *Sunset Boulevard* (1950) by Billy Wilder and *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) by Robert Aldrich, told of the decline of these screen stars.



muy especialmente, en la mujer española como espectadora y consumidora de aquellas actrices inalcanzables. Se pretende mostrar al séptimo arte como un microcosmos de la sociedad y como promotor del desarrollo y cambio del rol femenino en la España del primer tercio del siglo XX a través de estos objetivos:

1, hacer una reflexión de la situación de la mujer, tanto la que fue proyectada ilusoriamente en pantalla como aquella espectadora real, y establecer las diferencias entre la mujer americana y la española en todos sus ámbitos y la influencia que la primera inculcó a la segunda;

2, hacer un estudio sociológico de femineidad española y su evolución en el camino hacia la igualdad legal con respecto a la entidad masculina y establecer la influencia de esta lucha social en las artes e iconografías de su tiempo;

3, investigar sobre los códigos morales en cuestión de género, localizar las influencias éticas más notables del cine americano en ámbito español y reflexionar sobre la asimilación de estas cuestiones en nuestro país;

4, proclamar el cine en su principal papel difusor y transformador, muy por encima de otros medios del momento, estos últimos solamente reservados a un sector privilegiado de la sociedad española;

5, buscar paralelismos teóricos y formales entre las diferentes manifestaciones artísticas y la mujer como nueva protagonista y consumidora cultural. Ahondar en la influencia del cine americano en nuestros lenguajes culturales propagados a través de la moda, ilustración y las artes;

y 6, hacer un doble homenaje a las actrices y a la mujer común en la España comprendida entre los años 1914 y 1936, y estudiar, por un lado, sus modelos e ídolos, sus ilusiones y, por otro, su situación real y los avatares políticos, sociales, económicos y culturales que les tocó vivir y, por tanto, rigieron sus *modus vivendi*.

on our culture and, particularly, on Spanish women as spectators and consumers of those unattainable actresses. The intent is to show the seventh art as a microcosm of society, and as a promoter of the development and change of the female role in Spain during the first third of the 20th century through the following goals:
To reflect on the situation of women, both those who were illusorily projected on screen and the real spectators, and to identify the differences between American and Spanish women in all areas and the influence that the former had on the latter.

To carry out a sociological study of Spanish femininity and its evolution towards legal equality with respect to males and to identify the influence of this social struggle in the arts and iconography of the time.
To research gender issues in moral codes, and to locate the most remarkable ethical influences of American films at the Spanish level and reflect on the assimilation of these issues in our country.
To proclaim films as main disseminators and transformers, well above other media of the time, these being exclusively reserved to a privileged sector of Spanish society.

To search for theoretical and formal parallels among the various art forms and women as new protagonist and cultural consumer, and to delve into the influence of the American films in our cultural language propagated through fashion, illustration and art.
To pay a double tribute to actresses and to ordinary women in Spain between 1914 and 1936, and study their models, idols and hopes on the one hand and on the other, their real situation and the political, social, economic and cultural vicissitudes they lived through which therefore governed their *modus vivendi*.



El Cine, nº 59, 22 de febrero de 1913 • 22 February 1913

3. Las fuentes más claras de su situación las encontramos en los textos jurídicos en vigor por aquellos años: el Código Civil de 1809, el Código Penal de 1870 y el de Comercio de 1885, de los que se deduce su evidente falta de autonomía personal, laboral y económica.
The clearest sources of their situation are to be found in the legal texts in force in those years — the 1809 Civil Code, the Penal Code of 1870 and the Code of Commerce of 1885 — which reveal an evident lack of personal, occupational and economic autonomy.

HISTORICAL SETTING in Spain at the time films appeared

At the beginning of the 19th century, our country was behind its neighbours. A colonialist policy and the coexistence of European empires left us outside the circles which governed the destinies of the world for many years. The loss of the last colonies of our empire caused a national self-absorption and a reinforcement of those customs most rooted in our identity. These ups and downs directly affected Spanish women, whose role in society was strongly linked to traditional values, very close to the premises of the old regime.

NACIMIENTO DEL CINE: Contexto histórico en España Nuestro país sufría a inicios de siglo pasado una situación de retraso respecto a sus vecinos. La política colonialista y la coexistencia de los imperios europeos nos situó durante muchos años fuera de los escenarios en los que se regían los destinos del mundo. La pérdida de las últimas colonias de nuestro imperio causó un ensimismamiento nacional y un refuerzo de nuestras costumbres más arraigadas en nuestra identidad. Estos avatares afectaron directamente a la mujer española, cuyo rol en la sociedad estaba fuertemente fijado en valores tradicionales muy cercanos a las premisas del antiguo régimen.

A pesar de ello, el sistema político en la España de 1898 dio síntomas de tímidas mejorías en aspectos sociales, políticos, culturales y económicos desde los intentos renovadores de la Primera República y la restauración constitucional de 1875. Pero estábamos a años luz de lo acontecido en ciudades como París, Londres, Berlín, Nueva York, Chicago... La mujer española siguió representado su papel como parte imprescindible del hogar familiar, pero le fue vetado un papel en los demás ámbitos de la sociedad.³ Su posición en el matrimonio y la familia era secundario en todos los niveles y sometidos a la autoridad del jefe de familia, siempre masculino. Fueron imperantes los valores tradicionales y católicos, y supusieron una fuerte oposición a las posibles influencias extranjeras y a movimientos tales como el de las sufragistas femeninas, que ya irrumpían en el resto de Europa a través de manifestaciones callejeras. Tuvo que estallar la Gran Guerra de 1914 para que, en medio de la convulsión internacional, se diesen pasos de gigante en la lucha por los derechos de la mujer española. En este sentido, y gracias a la neutralidad de España en el conflicto y a un renacimiento económico, se despertó un anhelo de modernización directamente relacionado con la conquista de los derechos de género. Irrumpieron pretensiones internacionales y

In spite of this, the political system in Spain in 1898 showed signs of tentative improvement in social, political, cultural and economic aspects since the renewing attempts of the First Republic and the constitutional restoration of 1875. But we were light years away from what was happening in cities like Paris, London, Berlin, New York and Chicago. Spanish women continued playing their role of essential part of the family home, but were denied any role in other areas of society.³ Their position within marriage and the family was secondary at all levels and subject to the authority of the head of the family, who was always male.

Traditional and Catholic values prevailed, which meant a strong opposition to possible foreign influences and movements, such as the suffragettes, who had already made their appearance through street demonstrations in the rest of Europe. It was not until the Great War of 1914 broke out that, in the midst of international upheaval, major strides were achieved in the struggle for the rights of Spanish women. In this sense, and thanks to the neutrality of Spain in the conflict and to a resurgence of the economy, there was a yearning for modernisation directly related to the conquest of gender rights. International

Colectión de fotografamas de José Romero Sampedro • José Romero Sampedro Frame Collection



cosmopolitas que empezaban a poner en jaque los valores tradicionales. El nacimiento de la mujer como consumidora hacía necesaria la creación de un tejido comercial y publicitario directamente dirigido a este nuevo público. El surgimiento de la moda fue determinante y favoreció un incipiente consumismo, la liberalización de ciertos sectores, la superación gradual de ciertos tabúes hasta el momento incuestionables y un creciente laicismo en nuestras ciudades. Se pretendía crear un nuevo modelo femenino con mayor protagonismo en la vida social, donde las labores del hogar quedaban en un segundo plano. Gracias a la moda, nació el culto al cuerpo.

Todo ello se reflejó principalmente en el mundo urbano, creándose por aquel entonces una brecha cada vez más creciente entre la mujer de la ciudad y la del campo. Mientras la primera asumía una nueva imagen, la mujer rural seguía anclada en valores imperdurables y, en caso de percibir tales innovaciones, se concebían como algo inalcanzable. Se hizo también patente las diferencias sociales en las grandes urbes, existiendo abismos de gran magnitud entre las mujeres residentes en privilegiados distritos de las que habitaban los barrios populares y castizos.

En cuanto al derecho al voto femenino hubo que esperar a la caída de la monarquía y al establecimiento de la nueva constitución republicana de 1931 para debatir no solo sobre los derechos electorales, sino también por unas nuevas leyes para regular el matrimonio, basado en la libertad y la igualdad de los dos contrayentes. Es la primera vez que se establecía la ley de divorcio, eso sí, con una gran oposición de los sectores más conservadores y religiosos. Paradójicamente, queda registrado en las actas del Parlamento las fuertes oposiciones al sufragio universal, tanto por conservadores como por numerosos sectores liberales de la izquierda. Estos últimos consideraban a la mujer como bastión

and cosmopolitan pretensions appeared to question traditional values. The appearance of women as consumers created an advertising and sales fabric directly targeting this new audience. The emergence of fashion was decisive and favoured a nascent consumerism, the liberalisation of certain sectors, the gradual overcoming of certain, until then unquestionable taboos and growing secularism in our cities. The intention was to create a new female model with a greater role in social life, leaving household chores in the background. Thanks to fashion, the cult of the body was born.

All this is reflected mainly in the urban world, creating an increasingly wider gap between women in towns and women in the country. While the first adopted a new image, rural women remained anchored in age-old values and, when they managed to perceive such innovations, they considered them unattainable. Social differences in large cities were also patent, with gigantic gaps between women residing in privileged districts and those from traditionally poor neighbourhoods.

With regard to women's right to vote, they had to wait for the fall of the monarchy and the establishment of the new



Cine-Mundial, nº 11, noviembre de 1917 • November 1917



Tras la Pantalla, nº 4, 18 de diciembre de 1920 • 18 December 1920



La pantalla, nº 3, 2 de diciembre de 1927 • 2 December 1927

Grupo de señoritas saliendo de local de cervecería • Group of Young women leaving a beer keller
[MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]



electoral para los partidos de la derecha y se cuestionaba la preparación intelectual femenina para ejercer ese voto con criterio. Los grupos parlamentarios más liberales temían a la futura votante, pues era en su mayoría de naturaleza religiosa y conservadora. A pesar de ello se aprobaron por primera vez tales reformas.⁴

Dichos avances tuvieron cortísima duración y fueron de nuevo aniquilados con el alzamiento militar, el estallido de la Guerra Civil y la posterior victoria franquista. Se abrió entonces un período de retorno a los dogmas conservadores, echando por tierra los avances feministas hasta

⁴ En tiempos de la monarquía alfoncina el movimiento sufragista tiene muy poca fuerza y actividad en España. Son pocos nombres los que se pueden considerar como las impulsoras del movimiento feminista en nuestro país: Dolors Monserdá, Teresa Claramunt o María de Echarri. En 1918 se crea la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), que demanda públicamente el establecimiento del sufragio universal. Y la primera manifestación callejera a favor del derecho femenino se registra en 1921 en la ciudad de Madrid.

During Alfonso XIII's reign, the suffragist movement had very little strength and activity in Spain. There was just a handful of women who could be considered the drivers of the feminist movement in our country: Dolors Monserdá, Teresa Claramunt and María de Echarri. The Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), which was created in 1918, publicly demanded universal suffrage. And the first street demonstration in favour of women's rights is recorded in 1921 in the city of Madrid.

Republican Constitution of 1931 to debate, not only on electoral rights, but also on new laws to regulate marriage, based on freedom and equality of both parties. It was the first time that a divorce law was passed, although with major opposition from the more conservative and religious sectors. Paradoxically, the minutes of parliament show the strong opposition to universal suffrage, both from conservatives and from numerous left-wing liberal sectors. The latter considered women as an electoral bastion for right-wing parties and questioned female

intellectual readiness to exercise their vote judiciously. The more liberal parliamentary groups feared the future voter, as it was mostly of a religious and conservative nature. Despite this, the reforms were passed.⁴

These advances lasted a very short time and were again annihilated with the military uprising, the outbreak of the Civil war and subsequent Francoist victory. This started a period when conservative dogmas returned, undoing the feminist advances which had been achieved to date. Logically suffragist activities were

el momento conquistados. Lógicamente se suspendió la actividad sufragista, se anuló la ley republicana de divorcio y la condición de igualdad en los cónyuges del matrimonio. A la mujeres se las volvían a imponer de nuevo los deberes familiares y hogareños, perdiendo su autonomía de acción como persona jurídica. Pasó casi un tercio de siglo, hasta la muerte del general Franco, para que la enérgica voluntad de cambio volviese a renacer, abriéndose entre las dos fechas un largo período de treinta y cinco años.

EL CINE Y LAS REVISTAS: promotores de cambios sociales Cabe destacar el papel decisivo que las artes y la literatura aportan en los avances sociales en la primera mitad del siglo XX. Pero son la publicidad, la ilustración y, muy especialmente, el cine, las nuevas vías por donde ir inyectando los destellos de un mundo en vías de modernización. Las publicaciones *Blanco y Negro*, *Cosmópolis* o *La Esfera* dan paso a través de la imagen a una nueva mujer, más independiente, elegante, sofisticada, cosmopolita, hedonista... Esta nueva imagen ilusoria contrasta con la mayoría de las mujeres españolas, quedándose en un mero anhelo sobre el papel impreso. Se trata en todo caso de una mujer minoritaria que practica actividades hasta ahora impensables, tales como el deporte, los viajes a lugares exóticos y el manejo del automóvil (fiel reflejo de la tendencia maquinista defendida por futuristas, orfistas, constructivistas y ultraístas).

Las nuevas revistas y productos de lujo quedaban a merced de la mujer de la ciudad. Es entonces cuando en el cine recae toda la potencialidad comunicativa, estando gradualmente presente, tanto en las grandes salas de la Gran Vía o las Ramblas como en el resto de las provincias y pueblos de España. El cine en España recuerda en cierto modo al antiguo mito de la caverna de Platón, en donde los destellos de la vida

suspended, the Republican divorce law was repealed and the condition of equality among spouses disappeared. Women were again imposed the duties of family and household, losing their autonomy of action as legal persons. Over a third of a century had to elapse, until the death of general Franco, for the rebirth of an energetic will to change things — in between, a long period lasting thirty-five years.

FILMS AND MAGAZINES: promoters of social changes The decisive role art and literature contribute in the social advances during the first half of

the 20th century are notable. But it is advertising, illustration and, particularly, films, which provided new routes for injecting the flashes of a world in the process of modernisation. Publications such as *Blanco y Negro*, *Cosmópolis* and *La Esfera* led to a new vision of an independent, elegant, sophisticated, cosmopolitan, hedonistic woman. This new illusory image contrasted with the majority of Spanish women and remained a wishful image on print. A small minority of women carried out activities until then unthinkable for their sex, such as sports, voyages to exotic places and driving cars (reflecting the machinist tendency

defended by futurists, orphists, constructivists and ultraists). New magazines and luxury goods were solely enjoyed by city women. It is then, when films take on a full communicative role, gradually present both in the large cinemas of the Gran Vía in Madrid or the Ramblas in Barcelona and in the rest of Spanish provinces and towns. Films in Spain remind one to a certain extent of the old myth of Plato's cavern, where flashes of external life — i.e. 'pure reality' — are imprecisely projected inside a dark cave. At the international level films were considered an exponent and reflection of

exterior, es decir, la «realidad pura», queda proyectada de forma imprecisa en una oscura caverna.

A un nivel internacional se considera el cine como un exponente y reflejo de los cambios que la mujer experimentó en el siglo XX. El cine proyecta, directa e indirectamente, los hitos fundamentales de tal evolución: las luchas sufragistas; la incorporación necesaria de la mujer en el espectro laboral a partir de la guerra del 14; los felices años veinte; el nacimiento de la moda como mercado de consumo; la creación de la *femme fatale* y otros papeles que la mujer va asumiendo paso a paso, hasta el momento no permitidos. Sírvase de comparación la participación femenina en el *Viaje a la luna* (1902) de G. Méliès, en la cual las mujeres eran un simple ornamento más en el espectáculo, o la parodia del sufragio femenino en *Mr. Nation quiere el divorcio* (1910), y la película de Cecil B. De Mille *Esposas viejas por nuevas* (1918). En este intervalo de dieciséis años pasamos del papel femenino de bailarina del Folies Bergère al complicado juego de parejas con el adulterio de por medio, eso sí, con un fuerte carácter dogmático y moralizante. Habrá de pasar el tiempo hasta que Greta Garbo y Marlene Dietrich irrumpen en pantalla con nuevos papeles del cine *pre-code*.

El consumo de cine hollywoodiense en España es muy elevado entonces y está muy por encima del producto francés, que apostaba por un lenguaje formal más europeo, absorbido directamente de las fuentes de las vanguardias y el *art déco*. La Gran Guerra determinó el papel preponderante de los Estados Unidos en la industria del cine, hasta el momento disputado con el país gallo. Mientras tanto, el origen del cine español es temprano y ya, a finales del siglo XIX, los hermanos Lumière envían a Promio para mostrar el cinematógrafo en España. De aquel viaje de 1898 sale la primera filmación española con imágenes de la Puerta del Sol. Muy tempranas también son la película-documental



Siluetas, nº 6, 8 de febrero de 1930, p. 7 • 8 February 1930

Siluetas, nº 6, 8 de febrero de 1930 • 8 February 1930

the changes experienced by women in the 20th century. Films directly and indirectly showed the fundamental milestones of this evolution: the suffragist struggle; the necessary inclusion of women in the labour market after the break out of the War of 1914; the roaring twenties; the birth of fashion as a consumer market; the creation of the *femme fatale* and other roles gradually played by women which had not been permitted to date. There is the example of female participation in *Le voyage dans la lune* (*A Trip to the Moon*, 1902) by Georges Méliès, where women were a mere ornament in the show, or the parody of

women's suffrage in *Why Mr. Nation Wants a Divorce* (Edwin S. Porter, 1910), and Cecil B. Mille's *Old Wives for New* (1918). In this sixteen-year interval, we went from the female role of the Folies Bergère dancer to a complicated game of couples and adultery, although always strongly dogmatic and moralistic. Time had to pass before Greta Garbo and Marlene Dietrich appeared on screen with the new roles of *pre-code* films. The consumption of Hollywood films in Spain was very high then and they were far above the French product, which argued for a more European formal language, absorbed directly from the

sources of the avant-garde and *art déco*. The Great War determined the prevalent role of the United States in the film industry, until then disputed by France. Spanish films appeared quite early and by the end of the 19th century, the Lumière brothers had already sent Promio to show the cinematograph in Spain. The first Spanish film with images of the Puerta del Sol dates from that visit in 1898. Also from those early stages are the documentary film *Salida de misa de doce de la iglesia del Pilar de Zaragoza* (*Exiting the Church of El Pilar in Zaragoza after noon mass*, Eduardo Gimeno); the first Spanish film with a storyline, *Riña en un café* (*Quarrel*

Salida de misa de doce de la iglesia del Pilar de Zaragoza, de Eduardo Gimeno; la primera película argumental española, *Riña en un café*, de Fructuoso Gelabert; y *El ciego de la aldea*, de Ángel García Cardona. Se inicia de esta forma nuestra historia del cine. Con el paso de los años nuestras producciones se cimentan en una base folklórica y autóctona, pero dista mucho de competir en la gran escena internacional. Los primeros pioneros del cine viven y trabajan en Barcelona, y los primeros largometrajes están ligados directamente con el mundo teatral. Obras de autores como Jacinto Benavente, Pérez Galdós y Arniches son adaptadas al cine, junto con otros sainetes, zarzuelas y comedias que triunfan antes en los escenarios teatrales. Las estrellas de las pantallas también lo son en las salas de teatro y es frecuente que artistas como María Guerrero, Margarita Xirgú o Ernesto Vilches se animen a trabajar en ambos medios. Los cineastas que más destacan en el primer tercio de siglo son el aragonés Segundo de Chomón, que por su capacidad de innovación en sus producciones llega a colaborar con la productora francesa Pathé, o Ignacio Coyne, que filma el primer documental bélico español sobre la guerra de Marruecos en 1909. Nacen por aquellos años las primeras productoras españolas: Films Cuesta, Films Barcelona, Hispano Films, Barcinógrafo y Studio Films, todas ellas barcelonesas.

Hay dos elementos históricos que provocarán cambios importantes en nuestra historia del cine. La Gran Guerra causará dos acontecimientos principales: un traslado de parte de la producción cinematográfica a Madrid, y la presencia de cineastas franceses que, aprovechándose la neutralidad española en el conflicto bélico, vienen a trabajar a nuestro país. De esta colaboración hispanogala nace la primera coproducción internacional española a través de *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916), de Émile Bourgeois. El segundo

in a café, by Fructuoso Gelabert); and *El ciego de la aldea* (*The Village Blind*, by Ángel García Cardona). This was the start of our film history. Over the years, our productions were founded on a folk and native base and were far from competing on the big international scene. The first film pioneers lived and worked in Barcelona, and the first feature films are directly linked to the theatrical world. Works by authors like Jacinto Benavente, Pérez Galdós and Arniches were adapted to cinema, along with other skits, operettas and comedies that had previously been a success in theatres. Screen stars were also well-known

theatre actors and it was common for artists like María Guerrero, Margarita Xirgú and Ernesto Vilches to work in both films and plays. The most outstanding film makers of the first third of the century are Segundo de Chomón from Aragon, whose ability to innovate led to his work with the French production company Pathé, and Ignacio Coyne, who filmed the first Spanish war documentary on the war in Morocco in 1909. Those years saw the birth of the first Spanish production companies — Films Cuesta, Films Barcelona, Hispano Films, Barcinógrafo and Studio Films — all of them in Barcelona.

There are two historic components which led to major changes in our film history. The Great War caused two key events: a transfer of part of film production to Madrid, and the presence of French film makers who came to work in our country because it was neutral. French-Spanish partnerships led to the first Spanish international co-production — *Christophe Colomb* (*Christopher Columbus*, 1916) by Gérard Bourgeois. The second historical element is the emergence of talking films in the United States in the late 1920s, which caused a serious crisis in Spain due to a lack of technical means. For example, the



Super-Cine, enero de 1933 • January 1933

Las "vamps"

Las vampresas. Las mujeres fatales. O así, sencilla, moderna, americana y cinematográficamente: las «vamps».

Las «vamps», en cinematografía, son el equivalente femenino de los traidores o villanos (también esta última denominación es cinematográficoamericana), pero no de un modo exacto. El villano, para ser villano perfecto, tiene que ser feo. Es esta, según parece, su primera villanía. Y ha de llevar bigote, lo que, en Cinelandia es, por lo visto, el colmo de la fealdad.

En cambio, la «vamp»... ¡Ah! La vampiresa, la mujer fatal, halla en su hermosura, precisamente, su fatalidad.

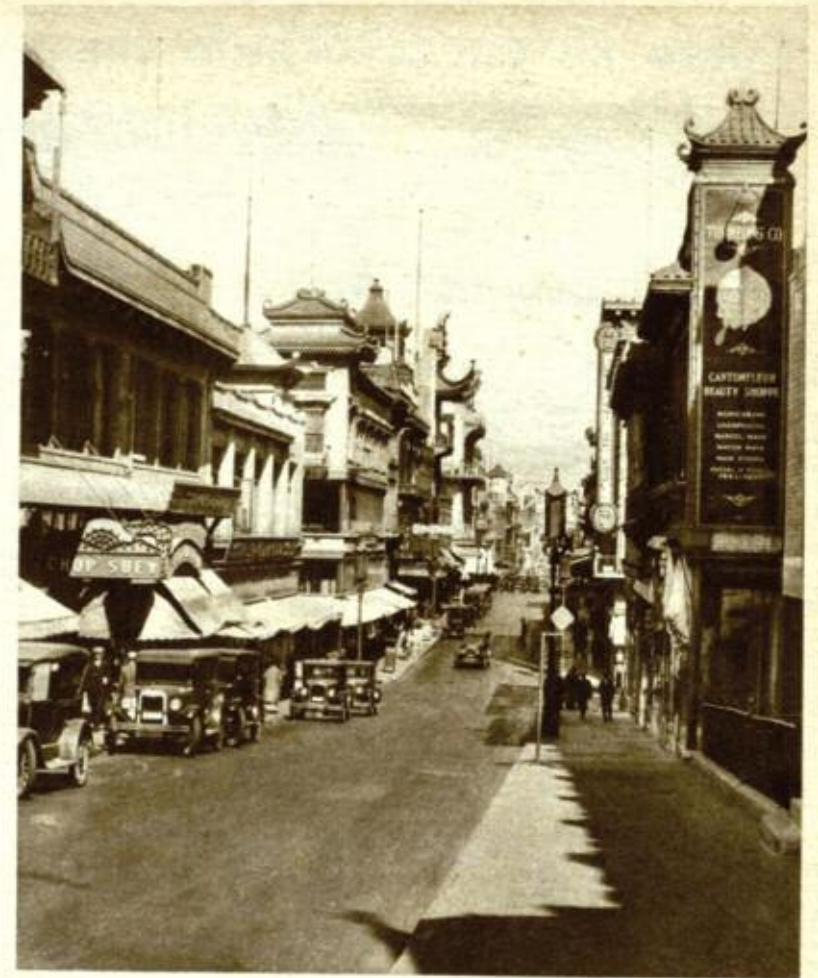
He aquí, por ejemplo, a Nita Naldi, personificación primera de la mujer fatal en el cine. «Vamp» específica. Belleza desbordante y opulenta. Belleza exótica... en Cinelandia. Ojos negros, profundos, que mirando hieren. Y así, heridas continuas. Miradas atravesadas. Gesto misterioso; carácter sibilino.

Es una habitante del barrio chino de Chicago o de San Francisco... Es una leprosa cuya belleza no es sino engañoso canto de sirena... Es una dama española o sudamericana que asiste a las fiestas de toros, y fascina a los diestros, y goza viendo mezclada a la arena su sangre. Es el terror de las buenas esposas pelliculescas. Es la ruina de los maridos... No se ríe jamás; tan convencida está de la gravedad de su pelliculesco papel...

Cuando anda, ondula, se cimbrera y retuerce como la palmera bajo el huracán. Cuando se sienta, adopta actitudes que, ¡claro!, para mayor distinción, son en todo diferentes de las que en tal



También es «vamp» la enigmática y felina Greta Garbo, la sirena suena cobijada bajo la bandera de la Metro-Goldwyn-Mayer.



caso suelen adoptar las demás mortales. Viste invariablemente trajes con anchos y largos escotes, luengas y envolventes colas, mangas perdidas, grandes sombreros; todo ello de acuerdo con una moda creada especialmente para uso de las vampiresas. Es irresistible. Fatal. Es... ¡pobre Nita Naldi! una pobre chica que ha tenido que abandonar — ¿temporalmente? — el celuloide, porque dió en engordar, engordar...

Pero también es «vamp» Greta Garbo. Y Greta Nissen. Los países escandinavos parecen ahora especialmente pródigos en damas fatales. Y este nombre extraño y eufónico de Greta parece, en la denominación del género, algo así como aquí el de Carmen... ¡Greta Garbo, Greta Nissen! Enigmática y felina, aquella... Cimbreante, imparable... Esta, parapetada en la gran importancia que le prestan los ropajes envolventes y la cabellera revuelta y abundante de muñeca italiana... ¡Greta Garbo, Greta Nissen!

En una y en otra, los ojos son verdes, transparentes, profundos; ojos claros como los de las sirenas. ¡Ah! Estas suecas astutas si que no engordan. ¡Ah! Ellas saben bien que su vampirismo, su fatalidad, reside principalmente, según el cinelándico arquetipo, en la agilidad felina, en la figura culebreante, en los largos brazos. Y si, alguna vez que otra, ésta o aquella se dignan sonreír leve-

Barrio Chino de la ciudad de San Francisco de California.

mente, es porque aun no sabe, ¡desgraciada!, que eso de ser «mujer fatal» es cosa muy seria.

No se detiene, no, ante el constante y rápido rodar del film, la larga e ininterrumpida sucesión de las «vampiresas». Su dinastía ¿no comienza en Francesca Bertini, sutil y complicada; no encuentra una de sus más características personificaciones en Mae Murray, haciendo estragos, sembrando catástrofes con su arbitrario gesto de hermosa idiota? Desde entonces, no hay principiante ni aficionada al film que no cifre su ilusión más cara y apoteósica en llegar a ser tan convencionalmente fascinadora como ellas.

¡Gentiles y ondulantes «vamps», nacidas del celuloide!... ¡Qué absurdas, qué lamentables, qué ridículas serían si fuesen como se las quiere representar!... ¡Sí, como tales vampiresas, como tales mujeres fatales, no fueran sólo unos bellos mitos!

Manuel Morale

El cinema español, en plena posesión de su camino, con una orientación ya cierta y segura, va contando cada día con nuevas direcciones, con horizontes que dan una magnífica diversidad a nuestra producción. Así, contamos con cintas en que el matiz cómico está ágilmente recogido, y con otras en que se acusa con firme sobriedad la nota dramática. La cinta musical—esa admirable Verbená de la Paloma, por ejemplo—empieza a contar con realizaciones auténticamente meritorias. Hay excelentes películas en las que el interés y la intriga logran considerables efectos de público. Nuestro cine se diversifica, y cada nueva dirección suya es la confirmación de ese gran camino que la producción española ha empezado a recorrer triunfalmente.

Faltaba, sin embargo, en ese frente de nuestro cinema, la cinta amable, risueña y garbosa, perfumada y ligera. Esa cinta alegre como una escena de *dancing*, presurosa y pimpante como la juventud. Sabido es que esta modalidad cinematográfica tiene hoy un rango principalísimo en la producción mundial. Música, mujeres, desfiles a los compases de músicas de moda... El mundo quiere olvidar su preocupación con estas cintas risueñas. Cada película de este género es una escapada feliz del problema diario y de la diaria inquietud.

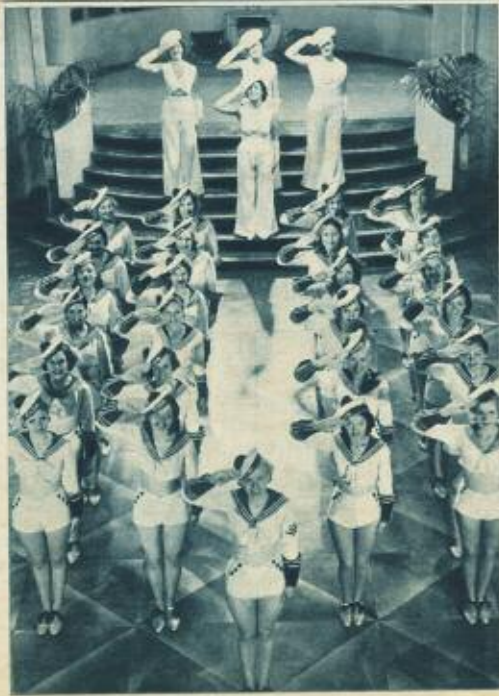
¡Abajo los hombres! es esa película que viene a poner un acento alegre y dinámico en la producción española. Lo amable adquiere ya carta de naturaleza en nuestra producción. Arriesgada tarea esa de hacer entre nosotros la película frívola, que tantas y tan admirables creaciones ha logrado en las pantallas extranjeras. *¡Abajo los hombres!* sabe salvar admirablemente ese gran riesgo. Castellvi, su director, ha puesto un fervoroso entusiasmo en la realización del film. Y la nueva cinta representa con absoluta dignidad en nuestra producción a ese género tan de moda en el mundo.

Desfile espectacular, alegre y dinámico. Cuadros palpitantes de luz, desfiles en que la forma femenina alcanza magníficas expresiones. Mujeres, mujeres... Y un ritmo constante de músicas alegres y vivaces, infatigable receta lírica contra la preocupación y contra la gravedad.

Pero *¡Abajo los hombres!* no es solamente una sucesión de escenas luminosas, un desfile de cuadros lijosos. Esto acabaría por fatigar. La nueva cinta española es una producción cabal. Es decir: tiene un argumento y un interés perfectos, capaces por sí solos de atraer y encadenar ya la atención del público. Trauma risueño, tipos de irresistible simpatía, situaciones de seguro efecto en el ánimo del espectador. Una comedia, en fin, de una magnífica fuerza cómica, por entre la que a veces discurre, tenue y fina, una leve vena sentimental.



El cinema español que sabe
¡ABAJO LOS HOMBRES!



Y sobre este nervio—simpatía e interés—de la acción, José María Castellvi ha sabido bordar la alegría y la vitalidad de un gran espectáculo, en el que luz, música y mujer se funden para el logro de un conjunto de soberbia belleza. Esta producción de Febrer y Blay inaugura espléndidamente una modalidad cinematográfica que faltaba aún en nuestra pantalla. Se han elegido cuidadosamente los intérpretes de la nueva cinta. Habien de tener la gracia ligera y moderna—auténtico acento de nuestra hora—que exige este tipo de películas. Castellvi ha acertado plenamente en esta labor de rodearse de elementos capaces de interpretar con pleno sentido este espíritu espumoso y juvenil de la nueva cinta. Carmelita Aubert, por ejemplo, es en *¡Abajo los hombres!* la muchacha desenvuelta, dinámica y fragante que la película exigía. Ella es el alma de la cinta, su penacho y su sonrisa. Lilibio Dimas, otra de las mujercitas de la película, completa la cabecera femenina en el reparto de la nueva producción nacional.

Y entre ellos, Pierre Clarel, el formidable actor representante positivo del *amour*, fina espuma de boulevard, gracia y desenfado de nuestro tiempo, es el animador insustituible de la revista. Pocos actores pueden encarnar con tanta modernidad como Clarel el alma de este género amable. El es auro y síntesis de las gracias francesas. Ahora, en esta nueva cinta suya, el gran actor interpreta idealmente su personaje, símbolo del alma sereno de nuestro tiempo.

¡Abajo los hombres! significa una penetración perfecta entre su tema y sus intérpretes. Pocos veces una cinta encontró intérpretes tan justos como esos que ahora han tomado a su cargo el desempeño de la película. Diríase que ésta fue creada especialmente para Carmelita Aubert, para Lilibio Dimas, para Pierre Clarel, para todo ese admirable equipo de artistas que José María Castellvi ha reunido en esta ocasión.

Receta contra las melancolías, enemigo excelente contra toda preocupación, *¡Abajo los hombres!* tendrá entre nosotros la acogida—doble—que merece su calidad cinematográfica y su simpatía irresistible. Cuando los espectadores salgan de la sala en que se proyecte, palpitará en sus labios un ritmo de canción alegre, y en su corazón vivirá el alma desenfadada y brillante de la película. Habrá en la retina como un recuerdo luminoso de piernas de mujer, de miradas burlonas, de diáfanas sonrisas de mujer. Una sensación, en fin, de juventud, de gracia limpia y nueva. Merced a esta nueva película, nuestro cinema logra un adelanto más. Desde ahora, con *¡Abajo los hombres!*, la pantalla española ha empezado a sonreír.

Ofrecemos al lector en esta página dos fotos de *¡Abajo los hombres!*, el nuevo film nacional que marca en la cinematografía española una modalidad hasta ahora inédita.



Films Selectos, n.º 8, 22 de noviembre de 1930 • 22 November 1930

Cinegramas, n.º 72, 26 de enero de 1936 • 26 January 1936



film *La aldea maldita* (*The cursed village*, Florián Rey, 1929) had to have the sound work carried out in France.

Even the Spanish monarchy made its contribution to the then fledgling Spanish film industry. According to researcher Román Gubern, the origins of pornographic films in Spain are thanks to the patronage of King Alfonso XIII, who commissioned and secretly funded the

elemento histórico es la irrupción del cine sonoro en los Estados Unidos a finales de la década de los veinte, que provoca en España una grave crisis por falta de medios técnicos. Por ejemplo, para la película *La aldea maldita* de Florian Rey (1929) se tuvo que trabajar en Francia en los sistemas de sonorización.

Incluso la monarquía española hace su aportación al por entonces joven cine español. Según el investigador Román Gubern el origen de las películas porno en España se debe al mecenazgo del rey Alfonso XIII, que encargó y financió secretamente a través del conde de Romanones la producción de varias obras a los hermanos Baños. A nosotros nos han llegado las películas de *El confesor*, *Consultorio de señoras* y *El ministro*, aparecidas misteriosamente en un convento de Valencia y conservadas en la Filmoteca de Valencia. Dicha historia recuerda al cuarto prohibido del Alcazar de Madrid, en donde su antecesor Felipe IV atesoraba secretamente aquellas obras de Velázquez y Tiziano, entre otros maestros de la pintura universal, en las que el desnudo femenino estaba presente, obras maestras ocultas de la moral de la época y la Inquisición española.

Ya en tiempos de la Segunda República se percibe por parte de la oficialidad estatal un apoyo público al cine y un proceso regularizador del mismo. Se crea por iniciativa gubernamental el Consejo de la Cinematografía, que establece, entre otras medidas, la obligatoriedad para el doblaje de películas. En cuanto al reflejo de la mujer en el cine, sírvase de ejemplo la película *¡Abajo los hombres!* (1935) de José María Castellvi. Considerado el primer musical del cine español en el que el mundo femenino está presente y enfocado de manera frívola y desenfadada a través de desfiles, canciones y actuaciones vivaces. Aún

Madrid, where his predecessor Felipe IV secretly treasured works by Velázquez, Titian and other masters containing female nudes. These were masterpieces hidden from the morals of the time and the Spanish Inquisition.

production of several works by the Baños brothers through the count of Romanones. There are, for example, three films — *El confesor* (*The confessor*), *Consultorio de señoras* (*Ladies' practice*) and *El ministro* (*The minister*) — which mysteriously appeared in a convent in Valencia and are preserved at the Valencia Film Archive. This story reminds one of the forbidden room of the Alcázar of

During the Second Republic, films were both supported and regulated. The Film Council was created by Government initiative and compulsory dubbing of foreign language films was introduced among other things. With regard to the reflection of women in films, there is the example of *¡Abajo los hombres!* (*Down with men!*, 1935) by José María Castellvi. Considered the first Spanish musical film,

en 1935 se evitaban en el cine los temas controvertidos que quitaban el sueño a la sociedad española de preguerra.

Son destacables también las Misiones Pedagógicas de la República, dirigidas por Manuel Bartolomé Cossío, que estaban compuestas por casi un millar de universitarios, y con nombres propios tales como Ramón Gaya, María Zambrano y Luis Cernuda, entre otros. Dichas misiones tenían como fin el refuerzo deficiente de la escuelas rurales a través de la dotación de bibliotecas, teatro, música y reproducciones de las grandes obras pictóricas del Prado. Es relevante que, entre estas actividades, hubiera un recurso fundamental, la de los cinematógrafos portátiles para la culturización de los pueblos, los cuales eran transportados de municipio a municipio. Fue entonces cuando el cine alcanzó su cuota máxima de consideración en nuestra España prefranquista, siendo este considerado como un pilar de nuestra cultura contemporánea por las instituciones públicas. Gracias a estas misiones costeadas por el Gobierno español, las zonas más retrasadas de España vieron y experimentaron la magia del cine por primera vez.



Films Selectos, n.º 280, 29 de febrero de 1936 • 29 February 1936



Films Selectos, n.º 282, 14 de marzo de 1936 • 14 March 1936

it depicts a frivolous and carefree feminine world through fashion shows, songs and lively performances. Even in 1935, films avoided those controversial issues which caused anxiety among pre-war Spanish society.

Noteworthy are also the Pedagogical Missions of the Republic, directed by Manuel Bartolomé Cossío. They were comprised of nearly a thousand university

students, including such notable figures as Ramón Gaya, María Zambrano, and Luis Cernuda. The missions' purpose was to support rural schools through the provision of libraries, the theatre, music and reproductions of the great paintings of El Prado. One of the fundamental resources were the portable film projectors, taken from one town to the next, to bring culture to the people. It was

then when films reached their maximum importance in pre-Franco Spain, being regarded as a pillar of contemporary culture by public institutions. Thanks to these missions funded by the Spanish Government, the most backward areas in Spain saw and experienced the magic of the cinema for the first time.

Mujeres argumentistas y directoras de películas

Luisa Weber, actriz y escritora yanqui, es la primera mujer que ha dirigido una película.

Ahora acaba de estrenarse otra película suya — «La feria del mundo» — con éxito extraordinario.

Esta doble cualidad de directora de films y autora de argumentos de Luisa Weber, plantea esta doble cuestión: ¿Pueden dirigir películas las mujeres? ¿Son aptas las hijas de Eva para escribir argumentos?

Indudablemente, sí. Está muy lejos aquella teoría de Shopenhauer de las ideas cortas y los cabellos largos, no porque la haya destruido la ciencia o la razón, que esto sería ridículo, sino porque la mujer de hoy está más cultivada, intelectualmente, que la de ayer.

También fué una escritora yanqui la que hizo el escenario cinematográfico de «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», y Blasco Ibañez confesó, al leerlo, que él no lo hubiera realizado con tanta maestría.

De estos hechos se deduce que la mujer moderna tiene en el cine un amplio campo donde lucir sus aptitudes como actriz, como directora de películas o como argumentista.

Y... ¡quién sabe! Acaso lo hagan mejor que los hombres.

Popular Film

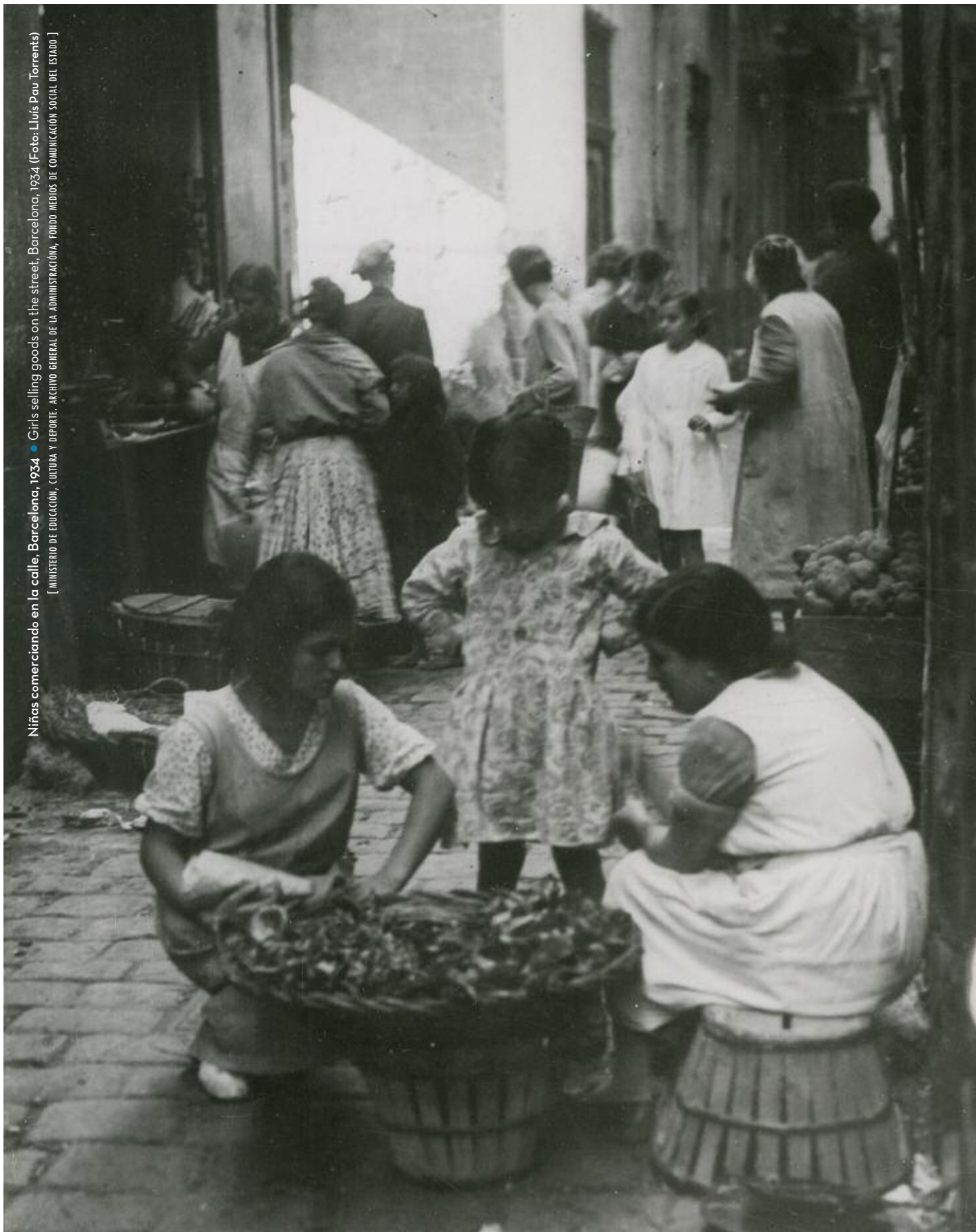
Popular Film, n.º 1, 5 de agosto de 1926, p. 11 • 5 August 1926

Un nuevo Concurso de CINEGRAMAS

¿Quiénes son estas cinco estrellas?

He aquí, lector, cinco de sus estrellas cinematográficas preferidas. Con sus ojos y sus bocas hemos hecho un epuzle, colocando esas partes del rostro en el retrato que no les corresponde. El Concurso es sencillo y entretenido, y consiste en acertar los nombres de estas cinco estrellas y en devolver a cada una de ellas la boca y los ojos correspondientes, recordándolos de la reproducción que va al pie de esta página. Habrá tres premios—uno de cien pesetas, uno de cincuenta y otro de veinticinco—, que se sortarán entre los concursantes que remitan el cupón (publicado en otra página de este número) con los cinco nombres correctos, y, además, esta página con los cinco retratos debidamente reconstruidos. A falta de soluciones correctas, se adjudicarán los premios a los que más se aproximen, y en caso de que haya dos o más iguales, se adjudicarán los premios que les correspondan por medio de sorteo.

Cinegramas, n.º 67, 22 de diciembre de 1935 • 22 December 1935



ENTRE EL **Backstage** Y EL **Frontpage**

Matilde Eiroa

CUANDO la Gran Guerra estalló en julio de 1914, el gobierno conservador de Eduardo Dato optó por mantener a España en la neutralidad. Esta decisión, apoyada por la mayoría de la población, estaba basada en que el país no tenía motivos para la entrada en el conflicto ni tampoco recursos. Los años acumulados de malas políticas y las sucesivas crisis gubernamentales desembocaron en una situación de atraso y en la confirmación de ser un Estado de segundo nivel poco conveniente como aliado para ninguno de los bloques enfrentados. En consecuencia con ello, el análisis del período 1914-1936 da como resultado un país que fue testigo de crisis sociales, económicas, religiosas y militares. Incluso observó algunas rupturas y cambios en la forma de Estado: de monarquía a dictadura, de dictadura a república y de república a una nueva dictadura involucionista que se implantó tras una larga Guerra Civil.

El centenario de la Primera Guerra Mundial ha ofrecido nuevas visiones de aquel acontecimiento que marcó la historia mundial y cuyas consecuencias se extendieron más allá de las trincheras de los frentes occidentales y más allá de su final en 1918. Son muchos los autores que consideran que 1914 marcó el inicio del siglo XX y que abrió una etapa nueva. En el caso español correspondería a la «modernización de España», aunque no lograda del todo por los problemas de inestabilidad política y de retraso con respecto a su entorno europeo.

FROM BACKSTAGE TO FRONT PAGE

WHEN the Great War broke out in July 1914, the conservative government of Eduardo Dato opted to keep Spain neutral. That decision, supported by the majority of the population, was because the country had no grounds for entering the conflict, nor did it have the resources. Several years of poor policies and a series of governmental crises led to a situation of backwardness and the confirmation that Spain was a second-level state that

would not have been a good ally for either of the opposing blocs anyway. As a result, an analysis of the period between 1914 and 1936 shows a country that suffered social, economic, religious and military crises. It even saw some ruptures and changes in the form of the State: from a monarchy to a dictatorship, from a dictatorship to a republic, and finally from a republic to a new reactionary dictatorship installed after a long civil war.

The centenary of the First World War has offered us new visions of that event that marked the history of the world, and whose consequences were felt far beyond the trenches on the Western Front and the end of the conflict in 1918. Many authors consider that 1914 marked the real start of the 20th century, opening up a new phase. In the case of Spain this would be the 'modernisation' of the country, although it was not fully achieved due to problems of political

Para las mujeres, igual que para el resto de la sociedad, se vivían tiempos versátiles e inciertos, pero novedosos y esperanzadores. Lo cierto es que se hallaban en un proceso de cambio lleno de contradicciones a medio camino entre el modelo social decimonónico y las incipientes libertades contemporáneas. Desde principios de siglo, pero especialmente a partir de 1914, los ecos de las reivindicaciones femeninas en el mundo europeo, y especialmente en el anglosajón, habían generado en algunos ambientes una conciencia nueva dispuesta a lograr derechos que supondrían la construcción de una moderna identidad femenina. La persistencia, sin embargo, de una mentalidad que se resistía a cambiar el orden social y económico, conllevará la cohabitación de dos modelos de sociedad y, en consecuencia, de dos posicionamientos femeninos ante las transformaciones que estaban teniendo lugar en el primer tercio del siglo XX.

LOS PRINCIPIOS eternos y la vigencia de actitudes del pasado Tal vez sea la obra *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León la que mejor represente el modelo de mujer conveniente para una sociedad estática. Basada en la tradición cristiana y aderezada con principios del renacentismo moderado español, el texto presenta una forma de división del trabajo en la que se ensalza el lugar secundario que la mujer debe ocupar en la sociedad, una mujer que tiene virtudes innatas derivadas de su propia naturaleza a la que se le atribuye un designio divino. A cambio de ser apartada de cualquier foro público y de los círculos de poder, de ser excluida de la administración de sus propiedades y de la posibilidad de recibir y producir cultura, obtiene la recompensa de constituirse en el eje de la familia, la transmisora de los valores morales y la principal productora de servicios domésticos.

Otras obras posteriores se han referido a este modelo de mujer con escasas variaciones desde el siglo XVI. Se trataba del estereotipo del

instability and being left behind vis-à-vis other European countries.

For women, as for the rest of society, those were fluid, uncertain years, but full of novelties and hope nevertheless. True, they found themselves immersed in a process of change that was full of contradictions, half-way between the social model of the 19th century and the incipient contemporary freedoms. From the beginning of the century, although particularly from 1914 onwards, the echoes of women's demands in Europe, and especially in the Anglo-Saxon world, had created a new awareness in some spheres that was determined to achieve

rights leading to the construction of a modern female identity. However, the persistence of a mentality that resisted change in the social and economic order led to the cohabitation of two models of society and, in consequence, two stances by women in the face of the changes that took place in the first third of the 20th century.

AGE-OLD PRINCIPLES and the prevalence of attitudes from the past

Perhaps the book *La perfecta casada* (1583) by Fray Luis de León is the one that best represents the model of a woman considered ideal for a static society.

Based on the Christian tradition, and peppered with principles from the moderate Spanish Renaissance, the text presents a kind of division of labour in which the secondary role that a woman should play in society is praised; a woman who has innate virtues derived from her nature, and to whom a divine purpose is attributed. In exchange for being excluded from public life, circles of power and the administration of her own property, and from the possibility of receiving and producing culture, her reward was that of becoming the linchpin of the family, the transmitter of moral values and the main provider of domestic services.

Other (later) works have referred to this model for a women, with few changes since the 16th century. They portrayed the stereotype of 'angel of the home', i.e. the woman who should serve her husband, manage the family and bring the children up while keeping herself free of any 'contamination' from the outside that could alter the established order. This situation of submission and subordination, reflected by Fray Luis de León, was the dominant archetype in Spain until the last third of the 20th century, as it was still encouraged during Franco's dictatorship through the ideological principles of the regime and

«ángel del hogar», es decir, aquella que debía servir al marido, gobernar la familia y la crianza de los hijos, manteniéndose alejada de toda contaminación del exterior que pudiera alterar el orden establecido. Esta situación de sometimiento y subordinación que reflejara Fray Luis de León ha sido el arquetipo dominante en España hasta el último tercio del siglo XX, puesto que en los años de la dictadura franquista se fomentó gracias a los principios ideológicos del régimen y a la preeminencia de la Iglesia católica.

Los factores que han facilitado la pervivencia de estas actitudes inmovilistas y mantenedoras del culto a la maternidad como el horizonte ideal para la mujer son complejos y se han producido tanto en el mundo rural como en el urbano, aunque con diferencias. Entre los más influyentes podríamos citar el exiguo desarrollo económico e industrial que ha impedido la formación de una clase media progresista y obstaculizado la creación de un mercado laboral de mujeres. La agricultura ha sido el sector que ha absorbido más población, si bien lastrado por una escasa productividad, bajos ingresos y reacio a la incorporación de mejoras en técnicas y productos. En este ambiente rural y campesino, caracterizado por un notable aislamiento, muchas mujeres desempeñaron un doble papel como trabajadora del campo y eje del hogar con una sobrecarga laboral que le impidió destinar tiempo a la formación y la cultura. Por el contrario, las trabajadoras de los núcleos urbanos se dedicaron en gran parte a oficios relacionados tradicionalmente con su sexo: sirvientas, modistas, porterías, amas de cría, planchadoras, o cocineras. Oficios, no obstante, que les permitían algunos ingresos económicos, posibilidades de independencia económica y acceso a un entorno más dinámico e informado. Muchas de las empleadas en el servicio doméstico colisionaron ideológicamente con la burguesía conservadora que mantendría aquellos eternos principios vigentes en la España rural y provinciana

the pre-eminence of the Catholic Church.

The factors that enabled the survival of these conservative attitudes, maintaining the cult of maternity as the ideal horizon for a woman, are complex and occurred both in the rural and urban worlds, although with certain differences. Among the most influential ones is poor economic and industrial development, which prevents the development of a progressive middle class and makes the creation of a labour market for women difficult. Agriculture was the sector that occupied most of the population, although it was held back by low productivity, low incomes and a lack of

willingness to incorporate improvements in terms of techniques and products. In that rural, peasant atmosphere, characterised by great isolation, many women played a dual role as worker in the fields and linchpin of the home, with a heavy workload that prevented them from dedicating any time to education and culture. In contrast, women in the towns and cities mainly worked in jobs traditionally related to their sex: waitresses, seamstresses, concierges, housekeepers, ironers or cooks. At least these jobs gave them an income, however slight, and the possibility of financial independence, together with access to a

que se resumen en el trabajo continuado, la reclusión en el hogar y el confesionario, la sumisión al marido y la preservación del orden social tradicional.

La Iglesia católica ha constituido otro factor de especial relevancia en la conservación de las estructuras contrarias al cambio social. El catolicismo ha intervenido en el diseño del perfil de mujer conservadora, en primer lugar porque ha sido el encargado en exclusividad de la educación de las clases acomodadas, a través de la cual ha potenciado las diferencias entre sexos y la reducción del rol de las mujeres al de esposa y madre. En segundo lugar, su discurso de sumisión, resignación, antihedonismo, amenaza y miedo, el concepto extenso del pecado o su creencia en la providencia divina, ha propiciado una mentalidad de aceptación y conformismo, de silencio, de sufrimiento callado y de admisión de la situación sobrevenida hacia determinados acontecimientos ocurridos porque la providencia así lo ha querido y nada puede hacerse por evitarlos. Por último, la Iglesia ha estado presente también en gran parte de las asociaciones y centros de sociabilidad femenina. A través de las parroquias y los obispados se vigilaba y controlaba su actividad, desde los actos organizados a las lecturas permitidas.

El ambiente liberal de la década de 1920 y 1930 sería combatido por un sector de la clase política y, sobre todo, por la Iglesia, con campañas de remoralización de la sociedad que repercutió en una cierta moderación en algunos espectáculos, como los cines, las obras de teatro y cabarés. Hubo ligas contra la pública inmoralidad lideradas por la Legión Católica Española, la Unión de Damas del Sagrado Corazón y Acción Católica. De hecho, cuando se inauguró el Lyceum Club en Madrid en 1926 se inició una campaña contra el mismo al considerarlo como un foco de perversión para las mujeres. El club había puesto en marcha una biblioteca con todo tipo de lecturas, «Del Corán al

more dynamic and better-informed environment. Many women in domestic service collided, in ideological terms, with the conservative bourgeoisie that kept those eternal principles alive in rural and parochial Spain, basically non-stop work, staying in the house, going to confession, submission to the husband and the preservation of the traditional social order.

The Catholic Church was another, and particularly important, factor in the maintenance of structures that worked against social change. Catholicism intervened in the design of the profile of a conservative woman, first of all because it

was exclusively charged with the education of the well-off classes, through which it reinforced the differences between the sexes and reduced the role of women to that of wife and mother. Secondly, its discourse of submission, resignation, anti-hedonism, threats, fear, the extensive notion of sin or a belief in divine providence led to a mentality that involved acceptance and conformism, keeping quiet, and suffering in silence. Women were urged to accept their lot in the face of certain circumstances because Providence wanted it that way and nothing could be done to avoid it. Finally, the Church was also present in

many of the associations and centres where women socialised. The parishes and the bishops supervised and controlled everything they did, from the organisation of events to the books they were allowed to read.

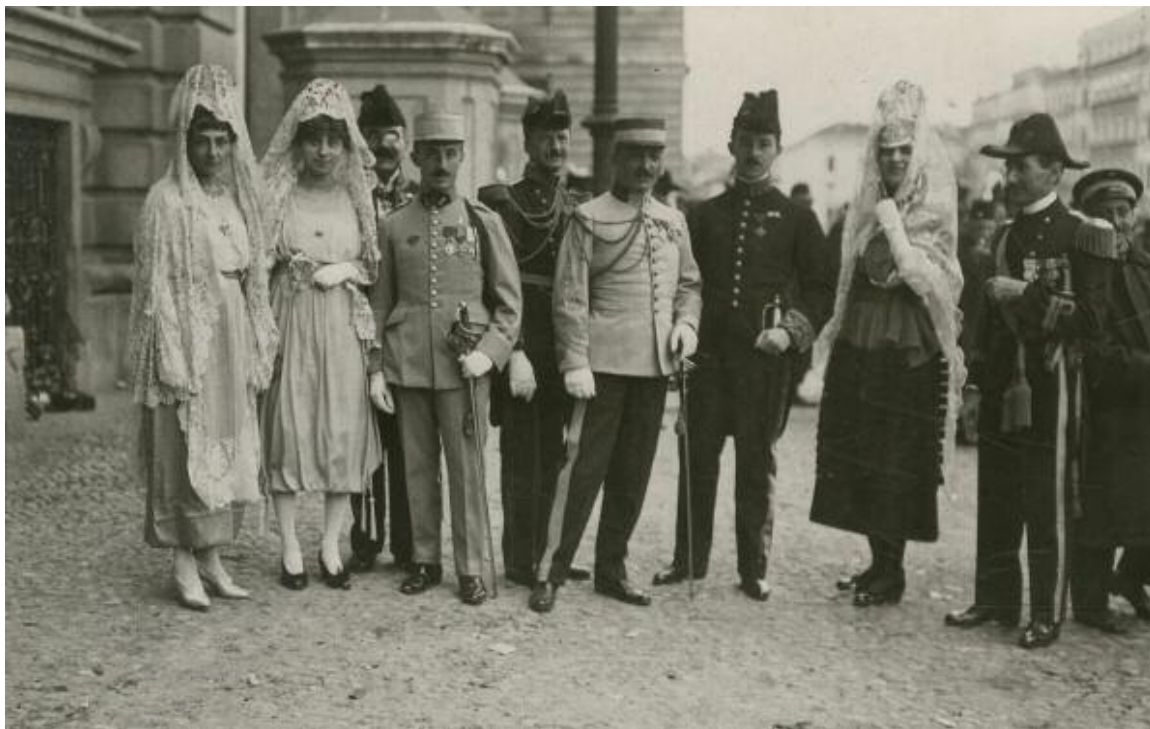
The liberal atmosphere of the decade of the twenties was challenged by a sector of the political class and, above all, by the Church, through campaigns to 'remoralise' society that led to a certain moderation in certain areas of entertainment such as the cinema, theatre plays and cabarets. Leagues against 'public immorality' were created and headed by the *Legión Católica*

Señora cargada en el mercado • Lady carrying a basket in a street market
[MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]



Señoras con mantilla, 20 de abril de 1935 • Ladies wearing headcombs, 20 April 1935
[MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]





Cuerpo diplomático en mantilla • Diplomatic corps in full dress
 Mercado, 31 de mayo de 1931 • Street market, 31 May 1931
 [MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN,
 FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]



Ripalda», y era el primero de este tipo que quedaba «fuera del feudo de la sotana», como afirmó el periodista Ricardo Baeza en el periódico *El Sol*,¹ motivos suficientes para que la Iglesia prohibiera a las católicas afiliarse.

Un elemento fundamental ha sido, igualmente, la falta de escolarización y las altas tasas de analfabetismo que caminaban de la mano del atraso y de una mentalidad nada receptiva a los cambios. Durante los primeros años del siglo XX se realizó un esfuerzo importante en el campo de la educación y la formación científica puesto que no era viable el aplazamiento de la instrucción de los españoles, situados en la cola de la población alfabetizada de toda Europa. El medio rural, especialmente, ha sido un generador de analfabetismo en España mientras que en el medio urbano la situación fue algo mejor, no solamente porque había posibilidad efectiva de ir a la escuela sino porque en él se ubicaba una importante infraestructura de lo escrito, como los ateneos, los casinos, las sociedades culturales y los medios de comunicación. Andalucía, Canarias, Castilla-La Mancha, Extremadura y Murcia constituían la *España analfabeta*. Baleares, Valencia, Aragón y Galicia representan una zona de transición, mientras que Asturias, Cantabria, Castilla y León, Cataluña, Madrid, Navarra, País Vasco y La Rioja, conforman lo que podríamos denominar la *España alfabetizada*.² El analfabetismo, por tanto, ha sido siempre muy elevado en España, especialmente en el mundo rural y entre las mujeres, y ha contribuido a mantener una sociedad anquilosada que rinde culto al pasado y se encuentra atenazada por su apego a las tradiciones, los únicos lugares donde se siente cómoda.

La enseñanza femenina parecía importante en esas primeras décadas del siglo al confluir la demanda del desarrollo industrial y técnico, y la creciente capacidad económica de las clases medias con la demanda

1. «El Blanco y el Negro. Una lanza para el Lyceum», *El Sol*, 21 de agosto de 1927.
2. M. Vilanova y X. Moreno, *Atlas de la evolución del analfabetismo en España. De 1887 a 1981*, Cide, Madrid, 1992.

Española, the *Unión de Damas del Sagrado Corazón* and *Acción Católica*. Indeed, when the *Lyceum Club* opened in Madrid in 1926 a campaign was started against it because it was considered a den of perdition for women. The club had set up a library with all kinds of books in it, called *Del Corán al Ripalda* (From the Koran to the catechism of Ripalda), and it was the first of its kind that strayed 'outside the realm of the cassock', as the journalist Ricardo Baeza put it in the newspaper *El Sol*.¹ That was sufficient reason for the Church to forbid Catholics to join the club.

Another essential element was the lack of schooling and the high levels of illiteracy that went hand in hand with the backwardness of the country and a mentality that was not at all receptive to change. In the early 20th century a major effort was made in the field of education and scientific training because Spaniards needed to get up to a suitable level, being at the bottom of the literacy tables in Europe. In particular, rural areas were the main generators of illiteracy in Spain while the situation in the towns and cities was better, not just because children could actually go to school but because they contained the infrastructure of

learning: cultural societies, casinos and the Media. Andalusia, the Canary Islands, Castilla-La Mancha, Extremadura and Murcia made up the 'illiterate Spain'. The Balearics, Valencia, Aragon and Galicia were a transition zone, while Asturias, Cantabria, Castilla y León, Catalonia, Madrid, Navarra, the Basque Country and La Rioja were the areas we could call 'the literate Spain'.² Illiteracy, has always been very high in Spain, particularly in rural areas and among women, and it has helped to maintain a stagnant society that pays homage to the past and is stifled by the way it clings on its traditions, the only space where it feels comfortable.

de una incorporación paulatina de las mujeres al mundo laboral. A la incipiente sociedad española industrial y de masas no le bastaba con formar únicamente «buenas madres y buenas esposas», puesto que la actividad femenina se estaba trasladando más allá de las fronteras de la esfera doméstica.

Evolución del grado de instrucción 1900-1930 en porcentajes*

	Sabían leer y escribir		No sabían leer ni escribir	
	V	M	V	M
1900	42,1	25,1	55,8	71,4
1910	45,9	31,7	52,5	65,8
1920	52,5	40,5	46,3	57,8
1930	61,4	50,1	36,9	47,5

* Fuente: Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea, siglos XIX y XX*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 89.

Los resultados de la nueva actitud hacia la educación femenina entre 1900 y 1930 se evidenciarán en el nivel medio de instrucción pero también en el desarrollo cultural. Como se puede observar en la tabla, la tasa de analfabetismo femenino se situaba en 1930 en una cifra muy alta, pero, si la comparamos con la de 1900, se había reducido y se aproximaba más a la de los hombres. En 1914 un 0,07 % de las mujeres recibían enseñanza secundaria frente al 3,81 % de los chicos; veinte años más tarde llegaron a ser un 2,53 frente al 6,92 % de los varones.³ La Universidad, por el contrario, era aún un terreno poco frecuentado por la mujer, a pesar de que en 1910 lograron el libre acceso a los estudios universitarios y ejercer la profesión correspondiente. Estas cifras explicarían por qué figuras como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán centraron su activismo en el terreno de la educación femenina.

3. Albert Carreras y Xavier Tafunell (coords.), *Estadísticas históricas de España, siglos XIX y XX*, Fundación BBVA, 2.ª ed., 2005, p. 217.

Teaching women seemed important in those early decades of the 20th century because of the confluence of the demand for industrial and technical capacity and the growing spending power of the middle class with the demand for a gradual incorporation of women into the world of work. For the incipient industrial society in Spain it was no longer enough to train 'good mothers and good wives' because what women did was moving outside the limitations of the home.

The results of the new attitude towards educating girls that evolved between 1900 and 1930 are shown in the average level of education, but also in terms of

cultural development. As the table shows, the level of female illiteracy was very high in 1930, but if we compare it with that of 1900 it had fallen and was closer to the level for men. In 1914, 0.07 % of girls were in secondary education in contrast to

3.81% for boys; twenty years later, the figures were 2.53% for girls against 6.92% for boys.³ The university, however, was still a place rarely frequented by women, despite the fact that they achieved the right to free access to university studies in

Evolution of the level of education 1900-1930 in percentages*

	Able to read and write		Unable to read or write	
	MEN	WOMEN	MEN	WOMEN
1900	42.1	25.1	55.8	71.4
1910	45.9	31.7	52.5	65.8
1920	52.5	40.5	46.3	57.8
1930	61.4	50.1	36.9	47.5

* Source: Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea, siglos XIX y XX*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 89.

UNA APROXIMACIÓN a los elementos que propiciaron los cambios

Los años que transcurren entre 1914 y 1936 originaron dentro y fuera de España un conjunto de cambios que transformaron las estructuras económicas, los mapas, las alianzas políticas, las sociedades y también la cultura y la vida cotidiana. Estas circunstancias deben contextualizarse en un proceso de cambio productivo y de modernización, conformando una situación en la que puede haber conflicto pero no estancamiento, y en la que las expectativas individuales y colectivas crecieron.

Desde comienzos del siglo se observaron indicadores prometedores en diversos ámbitos, como en la economía, con la creación de nuevas empresas, el asentamiento de nuevos sectores profesionales o en la formación, materializada en las primeras generaciones de investigadores españoles educados en instituciones prestigiosas como la Institución Libre de Enseñanza o la Junta de Ampliación de Estudios. Conservadores y liberales estaban convencidos de que la formación era una vía para el regeneracionismo, el desarrollo y la equiparación con otros países avanzados, aunque lo planteaban desde ópticas distintas. El aislamiento ideológico había propiciado un liderazgo de las ideologías más conservadoras que mantenían los sempiternos conceptos sobre la familia y los roles de sexo, mientras que las corrientes de renovación liberal apostaban por los principios del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza.

En el plano cultural, fueron los años de la denominada *Edad de Plata* (1898-1936), un sector que asumió los desafíos que planteaban las exigencias de modernización reaccionando con una gran vitalidad que afectó a la creación literaria, a la educación, al pensamiento y a los medios de comunicación. La cultura adquirió una dimensión colectiva que implicó la irrupción de productos propios de la sociedad de

1910 and the right to exercise a profession. These figures explain why figures such as Concepción Arenal and Emilia Pardo Bazán focused their activism on the field of women's education.

LOOK AT THE ELEMENTS that brought about change

The years from 1914 to 1936 saw a number of changes that transformed the economic structures, maps, political alliances, societies and culture and daily life, both inside and outside Spain. This should be put in context within a process of changes in production systems and modernisation, creating a situation in which conflict could

arise but not stagnation, and in which individual and collective expectations increased.

Promising indicators had been observed since the start of the century in a number of fields such as the economy, with the creation of new companies, new professional sectors or education and training, seen in the first generations of Spanish researchers educated in prestigious institutions such as the *Institución Libre de Enseñanza* or the *Junta de Ampliación de Estudios*. Conservatives and liberals were convinced that education and training was a way to regenerate and develop the

country to put it on a par with other advanced nations, although they approached the task from different angles. The country's ideological isolation had propitiated a highly conservative leadership that maintained the everlasting concepts of the family and the roles of the sexes while the currents of liberal renewal supported the principles of Krausism and the *Institución Libre de Enseñanza*.

On the cultural front, these were the years of the so-called *Edad de Plata* (1898-1936), a sector that addressed the challenges posed by the need to modernise and reacted with great vitality.

masas de los países anglosajones, como las revistas, los espectáculos, las películas, las varietés o los deportes, que se podían contemplar en ateneos, círculos recreativos, casas de pueblo, pabellones deportivos, cines, teatros, cabarés y otros lugares de ocio. Tendríamos que mencionar, además, las plataformas culturales innovadoras como la Residencia de Estudiantes, la Residencia de Señoritas, el Lyceum Club para mujeres, el Ateneo de Madrid y Barcelona, las casas del pueblo, las tertulias y tantos otros lugares de sociabilidad que cubrían en buena medida las necesidades culturales y de entretenimiento de gran parte de la población. Existían, sin embargo, dos modelos no siempre armoniosos: la cultura de las minorías selectas y la vinculada al creciente protagonismo de las masas y las clases trabajadoras y campesinas.

La concentración urbanística y el crecimiento de las grandes ciudades, Madrid, Barcelona, Bilbao, Zaragoza, favorecieron la vida cultural y las relaciones sociales en los años del despertar intelectual femenino. Los ensanches y bulevares, las grandes avenidas o los originales sitios de sociabilidad y ocio, como los casinos, los círculos, los clubes, los cabarés e, incluso, los bares modernos nacidos en los años veinte, impregnarán la vida cotidiana. Hay más diversión para todos en estas décadas en las que proliferan los establecimientos dedicados al ocio y el consumo, frecuentados por comerciantes, proveedores y todo tipo de personajes surgidos al amparo de las nuevas profesiones del sector servicios. Igualmente ha de mencionarse la música —foxtrot, charlestón, jazz o el tango— que bailaban gentes pertenecientes a diversas clases sociales, aunque cada una en lugares distintos: desde los merenderos, las verbenas y las plazas de los pueblos hasta los salones de lujo de los hoteles o la Residencia de Estudiantes. En el paisaje aparecieron, asimismo, nuevos medios de transporte como el automóvil y la bicicleta, acortando distan-

This affected literary creation, education, thinking and the Media. Culture acquired a collective dimension that involved the appearance of products generated by the mass societies of the Anglo-Saxon countries such as magazines, spectacles, films, variety shows or sports, which could be seen or practised in cultural and recreational clubs, sports pavilions, cinemas, theatres, cabarets and other leisure amenities. We should also mention innovative cultural platforms such as the *Residencia de Estudiantes*, the *Residencia de Señoritas*, the *Lyceum Club* for women, the *Ateneos* in Madrid and Barcelona, social clubs run by the Socialist Party,

gatherings in cafeterias and many other social spaces that largely covered the cultural and entertainment needs of much of the population. There were, however, two models that were not always harmonious: the culture of select minorities and that linked to the growing protagonism of the masses and the working and rural classes.

The growth in the number and size of the big cities such as Madrid, Barcelona, Bilbao and Zaragoza favoured cultural life and social relations during the years when women became more aware intellectually. The new neighbourhoods and boulevards, wide avenues and the

meeting places such as casinos, clubs, cabarets — and even the modern bars that emerged in the 1920s — gradually impregnated everyday life. There was more fun for everyone in those decades in which establishments dedicated to leisure and consumption proliferated, frequented by tradespeople, suppliers and all kinds of figures that emerged as a result of the new professions in the service sector. We should also mention music and dance, in the form of the Foxtrot, the Charleston, Jazz or the Tango, enjoyed by people from all social classes, although each one did this in different places, from picnic areas,

outdoor dances and village squares to the luxurious ballrooms of hotels or the *Residencia de Estudiantes*. New means of transport such as the car and the bicycle appeared on the scene, cutting travelling times and distances in this new age that held surprises for everyone. However, women in rural areas did not have access to these resources of mass society, a factor which accentuated their isolation and unawareness.

In the 1920s —the decade following the First World War— the economy did not distribute its benefits on an equal basis, although purchasing power had generally risen and people had more free time on

their hands. In the USA, for example, although at the time these breakthroughs helped to inspire the bolder women and provided a mirror for them to see themselves reflected in.

En la década de 1920, durante la posguerra de la Primera Guerra Mundial, la economía no distribuía sus beneficios por igual, pero en general el poder adquisitivo había subido y la gente disponía de más tiempo libre. En Estados Unidos, por ejemplo, el uso del automóvil significaba mayor movilidad y libertad, y la asistencia al cine se convirtió en una actividad mayoritaria, al igual que la asistencia a espectáculos deportivos o a conciertos de jazz. En las principales ciudades estadounidenses las restricciones tradicionales de la conducta y apariencia femenina parecían haber llegado a su fin, puesto que tanto en las pantallas como en las calles podía observarse a mujeres vistiendo faldas más cortas, utilizando cosméticos, con cortes de pelo novedosos e incluso bebiendo alcohol y fumando en público. Poco después se demostró que bajo la apariencia de cambio hubo continuidad en la posición política, económica y social, aunque en su momento fueron un modelo que sirvió de inspiración y espejo para las más atrevidas.

En este marco de gran actividad tendrá lugar el nacimiento (en torno a 1914), despegue (1920-1923) y consolidación (1930) de los denominados medios de comunicación de masas. La aparición de un periodismo moderno, de empresa y profesionalizado, con una función informativa, instructiva y creadora de opinión; el nacimiento de la radio en 1924 y la consolidación del cine como un medio de ocio y diversión fueron decisivos en la concepción de una nueva significación de la información, la comunicación y el entretenimiento. Los nuevos medios y los espectáculos cambiaron la sociedad, al igual que la opereta, el cabaré, el *music hall* y las salas de juegos de azar.

their hands. In the USA, for example, having a car meant greater mobility and freedom, and going to the movies became common, as did attending sports events or jazz concerts. In the main North American cities traditional restrictions on women's behaviour and appearance seemed to have come to an end, because both on screen and in the street women could be seen wearing shorter skirts, using cosmetics, sporting trendy hairstyles and even drinking alcohol and smoking in public. Soon after, it was seen that, despite the appearance of change, there was a certain continuity in terms of political, economic and social position,

although at the time these breakthroughs helped to inspire the bolder women and provided a mirror for them to see themselves reflected in.

This framework of feverish activity saw the birth (around 1914), rise (1920-1923) and consolidation (1930) of the Mass Media. The appearance of modern journalism, professionally run along company lines, had an informative, instructive and opinion-forming function, and the arrival of radio in 1924 together with the consolidation of the cinema as a vehicle for leisure and fun were decisive in the conception of a new meaning of information, communication and

Periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *La Vanguardia*, *El Liberal*, *ABC*, *El Debate* o *El Sol* servían no solo como soportes informativos sino también culturales y de agitación social. Las mujeres, además, contaban con revistas como *Mundo femenino*, *Cultura integral y femenina*, *Blanco y Negro*, *El Hogar y la Moda*, *La Voz de la Mujer*, *Mujeres Españolas* o *Nosotras*, entre otras, que significaban una vía de conocimiento, de entretenimiento y de cultura. A través de sus páginas podían leer los debates en torno a los derechos civiles y políticos que las mujeres de otros países estaban alcanzando, así como la práctica de una sexualidad menos restrictiva. Las mujeres de las pequeñas ciudades y, especialmente, de los núcleos rurales, fueron muy reticentes a la incorporación de estos cambios.

La radio tuvo una acogida rápida al tratarse de un medio que no requería saber leer y escribir, pero el acceso a otros medios y plataformas culturales, que requerían de mayores recursos económicos y formativos, apenas fue posible en un entorno de grandes dificultades para su desarrollo. Solo en tiempos de la Segunda República se organizaron las denominadas *Misiones Pedagógicas*, un proyecto cultural impulsado por el Ministerio de Instrucción Pública que llevó a numerosos pueblos y aldeas bibliotecas ambulantes, teatro, coro, audiciones musicales, guiños, exposiciones itinerantes de pintura o exhibiciones cinematográficas. En 1931 muchos campesinos todavía no habían visto el cine y las *Misiones* les brindaron la oportunidad de ver películas, generalmente de carácter cómico, y documentales.

LO CAMBIANTE: *las modernas* La neutralidad española ante la Primera Guerra Mundial no pudo evitar que se introdujeran determinados elementos de los países beligerantes, algunos de los cuales influirían en la quiebra del Estado liberal. Entre otros, los movimientos

entertainment. The new media and show business changed society, as did operetta, cabaret, music hall and gambling halls.

Newspapers such as *El Heraldo de Madrid*, *La Vanguardia*, *El Liberal*, *ABC*, *El Debate* and *El Sol* were not mere information media but also vehicles for culture and the expression of social concern. Women were able to buy magazines such as *Mundo femenino*, *Cultura integral y femenina*, *Blanco y Negro*, *El Hogar y la Moda*, *La Voz de la Mujer*, *Mujeres Españolas* or *Nosotras*, among others, which gave them access to entertainment and culture. They could

read debates on civil and political rights, which women were achieving in other countries, and articles on the practice of a less restrictive sexuality. Women in small towns and (particularly) in rural areas were generally very reluctant to incorporate these changes into their lives.

Radio became popular quickly, as it was a medium that did not require the listener to know how to read and write, but access to other cultural media and forums that required more money and a better level of education was very difficult in an environment that was not conducive to their implementation. Only in the time of the Second Republic were the so-called

Misiones Pedagógicas organised, a cultural project promoted by the Ministry of Public Instruction that took mobile libraries, theatre, choruses, music concerts, puppets, travelling exhibitions of paintings or film screenings out to rural areas. In 1931 many farm workers had still not been to the cinema and the *Misiones* gave them the opportunity to see films (usually comedies) and documentaries.

CHANGES: *Modern women* Spain's neutral stance in the First World War did not prevent certain elements of the warring countries from entering the country, and some of them would have an

influence in the failure of the liberal State. Among them, the social movements inspired by the Russian revolution, anti-monarchists, or feminism.

The reign of Alfonso XIII was the period when the first movements started more constantly, including activities organised by women to defend their rights. The Spanish feminist movement was rather weak, however, more social than political and focused on solving everyday problems arising from the negative situation women were in under civil and criminal law rather than making political demands. Its biggest boost came from learning about foreign ideas on feminism

sociales inspirados en la Revolución Rusa, los antimonárquicos o el feminismo.

El reinado de Alfonso XIII fue el momento en que dio comienzo, de forma más constante, los primeros movimientos y las primeras actividades de las mujeres a favor de sus derechos. El español fue, sin embargo, un movimiento débil, más social que político, inclinado más bien a solucionar los problemas cotidianos derivados de la pésima situación en que ubicaba a las mujeres el Código Civil y el Código Penal y no tanto a las reivindicaciones políticas. El empuje más decisivo vino de la mano del conocimiento de las ideas foráneas sobre el feminismo y sus logros, y que llegaron a partir, sobre todo, de los años veinte.

Las mujeres fueron agrupándose en asociaciones, a veces ligadas a partidos políticos, como la Agrupación Socialista Femenina y, otras veces, creando grupos nuevos. Entre las más famosas figura la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), fundada en octubre de 1918 y dirigida por María Espinosa de los Monteros. Otras que destacaron en sus reivindicaciones fueron La Mujer del Porvenir, La Progresiva Femenina, la Liga Española para el Progreso de la Mujer, la Cruzada de Mujeres Españolas, el Consejo Superior Feminista de España y la Asociación Femenina para la Educación Cívica. Surgieron, igualmente, asociaciones bajo la cobertura de la Iglesia católica como Acción Católica de la Mujer, que agrupó a miles de defensoras de la visión tradicional de la mujer como esposa y madre.

Algunas organizaciones de mujeres promovieron la reivindicación de derechos civiles y políticos. En concreto solicitaban la revisión de algunos artículos del Código Civil y del Código Penal que la mantenían con una gran desigualdad con respecto a situaciones derivadas de la herencia, el cuidado de los hijos en caso de separación, el acceso a propiedades y bienes materiales, etc. Las casadas no disponían de independencia

and its successes, and this mainly started to happen in the 1920s.

Women started to get together in associations, sometimes linked to political parties, e.g. the *Agrupación Socialista Femenina*, and on other occasions creating new groups. Among the best-known was the *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME), founded in October 1918 and headed by María Espinosa de los Monteros. Others who stood out for their demands were *La Mujer del Porvenir*, *La Progresiva Femenina*, the *Liga Española para el Progreso de la Mujer*, the *Cruzada de Mujeres Españolas*, the *Consejo Superior*

Feminista de España and the *Asociación Femenina para la Educación Cívica*. Other organisations also appeared under the umbrella of the Catholic Church such as *Acción Católica de la Mujer*, which brought together thousands of defenders of the traditional role of the woman as a wife and mother.

Some women's organisations started to demand civil and political rights. Specifically, they called for the revision of certain articles in the civil and criminal codes that put them at a great disadvantage in situations of inheritance, the custody of children in the event of separation, access to property and

económica, ni siquiera eran dueñas de los ingresos que generaba su propio trabajo, puesto que la normativa establecía como administrador al marido o padre. El Código Penal reforzaba la autoridad del padre o del marido sobre las mujeres y profundizaba en la desigualdad al penalizarlas con mayores penas que a los hombres por los mismos delitos. De ahí que el movimiento feminista español estuviera en un principio más interesado en resolver asuntos sociales y lograr el derecho a la educación o al trabajo que en las demandas de carácter político. Incluso el Gobierno de la Dictadura de Primo de Rivera había mostrado interés por ellas como lo muestran algunas medidas aprobadas de protección al trabajo, la integración de mujeres en la Asamblea Consultiva Nacional o la concesión restrictiva del voto en 1924 para las elecciones municipales de ese año. En 1927, trece mujeres, entre ellas María de Maeztu, estuvieron presentes en la Asamblea como representantes de actividades de la más variada tendencia.

Entre 1914 y 1936 el debate en torno a la situación de la mujer prosperó en el mundo editorial con la publicación de numerosos ensayos sobre cuestiones de carácter feminista, entre cuyas autoras podríamos destacar a Margarita Nelken, Carmen de Burgos, María Lejárraga o Isabel Oyarzábal. Igualmente proliferaron en prensa suplementos para la mujer, columnas con voz de mujer y artículos diversos que planteaban cuestiones sobre el feminismo y los derechos de las mujeres, como los de Beatriz Galindo (seudónimo de Isabel Oyarzábal), Celsia Regis (seudónimo de Consuelo González Ramos), Clara Campoamor, Victoria Kent, M.ª Luz Morales o Teresa de Escoriaza. Asimismo, surgieron plataformas femeninas ligadas a la extensión de la cultura y del conocimiento, como la Residencia de Señoritas (1915) o el Lyceum Club (1926), dirigidas ambas por María de Maeztu y de las cuales formaban parte la élite femenina de la época.

assets, etc. Married women were not allowed to be financially independent and were not even the owners of the income generated by their own work, given that the legislation stated that the administrator of that money would be the husband or the father. The criminal code strengthened the authority of the father or husband over women and exacerbated inequality by applying stricter sentences to them than to men for the same offences. This is why the feminist movement was initially more interested in solving social issues and achieving the right to education or work than in making demands of a political nature. Even the

government of the dictatorship of Primo de Rivera showed an interest in them, as seen in some measures approved on the protection of jobs, the integration of women into the *Asamblea Consultiva Nacional* or the restrictive granting of the vote in 1924 for that year's local elections. In 1927, thirteen women, among them María de Maeztu, were present in the Assembly as representatives of a whole range of activities of all tendencies.

Between 1914 and 1936, the debate on the situation of women was very present in the world of publications, with several essays of a feminist nature on issues that affected them. Among the authors, we

would highlight Margarita Nelken, Carmen de Burgos, María Lejárraga and Isabel Oyarzábal. Women's supplements also started to proliferate, together with columns written by women and articles that raised a series of issues on feminism and women's rights, such as those by Beatriz Galindo (the pseudonym of Isabel Oyarzábal), Celsia Regis (the pseudonym of Consuelo González Ramos), Clara Campoamor, Victoria Kent, M.ª Luz Morales and Teresa de Escoriaza. Furthermore, women's platforms emerged linked to the dissemination of culture and knowledge, such as the *Residencia de Señoritas* (1915) or the

Religiosa votando, 24 de noviembre de 1933 • Nun voting, 24 November 1933
(Foto: Lluís Pau Torrents)
[MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE.
ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN,
FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]



Señoritas entregando tickets de baile, 26 de marzo de 1933 • Young ladies handing over dance tickets, 26 March 1933
[MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE.
ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN,
FONDO MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ESTADO]



Los aires de renovación habían llegado también a aquellas que se atrevían a adoptar las modas y las costumbres de algunos países occidentales. Shirley Mangini las denominó, hace tiempo, la «generación de las modernas» (*Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001), para definir a las mujeres que emprendieron un camino de ruptura con el pasado a través de su estética y de su acción abierta y dinámica en una sociedad cambiante. Estas mujeres tenían la certeza de que se podía obtener independencia económica y libertad a través de la educación y el trabajo, y la autodeterminación como forma de vida. Eran las intelectuales y las élites cultas del momento, convertidas en protagonistas y agentes del cambio social que llegaría a su máximo apogeo con la proclamación de la Segunda República en 1931.

Tal vez uno de los lugares donde confluyó el prototipo de «moderna» sea el Lyceum Club de Madrid, fundado en abril de 1926 y dirigido por María de Maeztu. Las socias del Lyceum conformaban un colectivo variopinto que estaba convencido de que la educación y la cultura podían resolver los conflictos sociales. Ese grupo lo formaban mujeres rompedoras que, procedentes de ambientes ideológicos muy diversos, se reunieron durante años en un ambiente cultural y reivindicativo muy dinámico. Muchas habían pertenecido a la ANME, otras se identificaban con el círculo de la Generación del 27, como las vanguardistas Maruja Mallo o Concha Méndez. Junto a ellas había universitarias, escritoras, periodistas, extranjeras o relacionadas con extranjeros

María de Maeztu durante una clase en la Residencia de Señoritas • María de Maeztu during a class in the Residencia de Señoritas [ARCHIVO INSTITUTO INTERNACIONAL, LEGADO EULALIA LAPRESTA]



Lyceum Club (1926), both headed by María de Maeztu, and the female elite of the time were members of these organisations.

The winds of change were also seen in women who dared to adopt the fashions and customs of other Western countries. Shirley Mangini had previously called them the 'generation of modern women' (*Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001), to define those who decided to make a break with the past through their appearance and open, dynamic action in a changing society. These women

believed that they could become financially independent and free through education and work, with self-determination as a way of life. It was the intellectuals and the cultured elites of the time that became protagonists and stakeholders in bringing about social change, which reached its peak in the proclamation of the Second Republic in 1931.

Perhaps one of the places that best exemplified the prototype of 'modern woman' was the *Lyceum Club* in Madrid, founded in April 1926 and headed by María de Maeztu. The members of the club were a motley collection of women

who were convinced that education and culture could solve social conflict. The group was made up of ground-breaking women who, coming from very diverse ideological backgrounds, got together for years in a very dynamic cultural and socially committed atmosphere. Many of them had belonged to the ANME while others identified themselves with the circle of *Generación del 27*, such as the progressives Maruja Mallo or Concha Méndez. They were joined by university students, writers, journalists, foreigners (or partners of foreigners), and even a group of women related to famous politicians or senior civil servants. It was,

therefore, a cosmopolitan institution that was very creative and avant-garde, far removed from the traditional attitudes of deepest rural Spain.

Artistic, social and cultural renewal was in the air, coinciding with the years of the avant-garde artists and the generations of 1914 and 1927. Images from abroad and contemporary national icons had an influence on these women; many cut their hair short and showed a love for jazz, the Charleston, the cinema and literary cafés and tea houses. These representations from abroad contrasted, for example, with the attitudes expressed in Spanish cinema, where the adaptation of

e, incluso, un grupo de mujeres emparentadas con hombres famosos de la política o la administración pública. Se trataba, por tanto, de una institución cosmopolita, creativa y vanguardista muy alejada de los espacios tradicionales de la España profunda y rural.

Había en el ambiente, por tanto, una renovación artística, social y cultural, coincidiendo con los años de las vanguardias y de las generaciones del 14 y del 27. Las imágenes procedentes del extranjero y los iconos nacionales coetáneos influyeron en estas mujeres: muchas adoptaron la moda del pelo corto, el gusto por el jazz, el charleston, el cine, los cafés literarios y el té. Estas representaciones foráneas contrastaban, por ejemplo, con las actitudes expresadas en el cine español donde la adaptación de zarzuelas y de obras clásicas desembocaba en el predominio del folclore y el nacionalismo. Los héroes y los símbolos de la patria y el discurso moral tenían que competir con los guiones norteamericanos, mucho más atentos a la actualidad innovadora de los años veinte.

Entre 1931 y 1936 las mujeres saltaron a la esfera pública para ocupar los más variados puestos en empresas e industrias, aunque los años de la República no fueron los mejores para el acceso de las mujeres al mundo laboral. El 14 de abril de 1931 representaba la voluntad de implantar una cultura política democrática, de reducir las desigualdades sociales y modernizar la estructura productiva. Planteaba una sociedad que adelantaba el reloj de la historia y la eclosión femenina se manifestó en los distintos espacios de sociabilidad porque las mujeres comprobaron que la legislación republicana permitía el derecho al voto, a la opinión, a la libre expresión y a la posibilidad de reducir distancias con respecto a los hombres. De ahí que muchas lucharan denodadamente cuando el golpe de estado del 18 de julio se propuso acabar con las libertades conseguidas.

zarzuelas (Spanish operettas) and classical national theatre plays led to the ascendancy of folklore and nationalism. The heroes and symbols of the nation and the moral discourse had to compete with North American screenplays, which were much more attentive to the innovative developments of the 1920s.

Between 1931 and 1936 women entered public life to occupy a wide range of posts in companies and industries, although the years of the Republic were not the most favourable in terms of women's access to the world of work. April 14th 1931 represented a will to implement a democratic political culture, to reduce

inequality in society and to modernise the country's productive system. It envisaged a society that put the clock forward on history, and the emergence of women was seen in different spheres of society because they realised that the Republic's legislation granted them the vote, the right to express opinions freely and the possibility of narrowing the gap in relation to men. That is why many of them resisted so strongly when the *coup d'état* on July 18th 1936 pre-empted the abolition of the freedoms achieved.

THE THEATRE

35 Cents
\$3.50 a Year

(TITLE REG. U. S. PAT. OFF.)
THE MAGAZINE FOR PLAYGOERS

JANUARY, 1915
VOL. XXI NO. 187



David Felipe Arranz
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

LA RECEPCIÓN DE las estrellas femeninas EN EL CINE ESTADOUNIDENSE Y ESPAÑOL: 1914-1936

LA ERA del star system en Hollywood Los pioneros del cine, en el primer tercio del siglo XX, se propusieron poner en pie la máquina de los sueños de América —paradójicamente importada de Europa— y llevarla a la calle, con su juego de luces y sombras, su aura y su atmósfera, acrecentadas de tal modo que llegaron a borrar la realidad perentoria de la clase obrera en un fenómeno de cambio de público sin precedentes del teatro a la pantalla: «Si el teatro cede, el público vendrá después», era la máxima del productor Adolph Zukor en aquellos inicios.

El asentamiento y evolución del cine en los Estados Unidos se materializaron en uno de los hechos más representativos de recepción y de públicos que se conoce, el del triunfo de la clase baja. Si en 1907 había entre dos mil quinientos y tres mil *nickelodeons* en el país, en 1912 ya eran más de diez mil, y se calcula que entre diez y doce millones de espectadores acudían a ellos con regularidad.¹ Fue el mencionado Adolph Zukor, expeletero húngaro, quien además de saber mucho de pieles... y de las mujeres que las llevaban, ofreció una carrera cinematográfica a los intérpretes que ya tenían un nombre en el teatro, pues quería revestir de la elegancia de las tablas el invento de barraca que hacía furor

HOW FEMALE STARS WERE RECEIVED BY THE AMERICAN AND SPANISH FILM INDUSTRY: 1914-1936

THE STAR SYSTEM ERA in hollywood In the first three decades of the 20th Century the early filmmakers set out to create the American dream machine — curiously imported from Europe — and take it to the streets, with its sets of lights and shadows, its aura and atmosphere, heightened in such a way that it managed to eradicate the severe reality of the working class and get audiences to move from the theatre to the screen in a way unheard of until then: “If the theatre lets up, the

audience will come later”, was the maxim that Adolph Zukor used in those early years.

The establishment and progress of the film world in the United States materialized into one of the most emblematic phenomena of reception and audience ever known, the triumph of the lower class. If the country had between 2,500 and 3,000 *nickelodeons* in 1907, there were already more than 10,000 by 1912, and estimated audiences of ten and twelve million

¹. Alexander Walker, *Stars. ¡El fenómeno del estrellato en Hollywood!*, trad. de Juan Ignacio Robledo, Madrid, Torres de Papel, 2014, p. 43.

visited them regularly.¹ It was the above-mentioned Adolph Zukor, a Hungarian ex-fur merchant, who besides knowing a lot about furs — and the women who wore them — offered film careers to actors who were already well-known in the theatre, as he wanted to give an elegant theatre-like appearance to the sideshow attraction which was all the rage amongst merchants, craftsmen and housewives who attended these theatres with their children in hand.

entre comerciantes, artesanos y amas de casa que acudían a las salas llevando a sus niños de la mano.

El 23 de abril de 1896 se exhibió comercialmente por primera vez en los Estados Unidos una película en una sala: fue mediante el vitascopio y en el teatro de vodevil Koster and Bial's Music Hall de Nueva York. Tuvieron que transcurrir treinta años antes de que un entretenimiento de barraca de feria se convirtiese primero en una industria competitiva y después en un trust estrictamente controlado. Durante los doce primeros años de vida del cine, las películas, realizadas por centenares de pequeños productores —de los que sobrevivieron Biograph o Vitagraph—, se vendían por metros y el florecimiento del negocio del cine, que acumulaba beneficios rápidamente, jugó por entonces la baza de la exhibición. Marcus Loew y los hermanos Warner fueron exhibidores antes de convertirse en poderosos productores de Hollywood.

En 1908 diez fabricantes de equipos se unieron para formar la Motion Picture Patents Company (MPCC), un monopolio sobre los equipos con su propia distribuidora: en 1910, y durante cuatro años, se hizo con el control del pago de tarifas a productores y exhibidores. Pero Famous Players-Lasky (después conocida como Paramount), constituida en 1912 por Zukor y Daniel Frohman bajo el eslogan «Actores Famosos en Obras Famosas», rompió ese monopolio dando forma a un sistema del que fue extrayendo todos los beneficios que le fue posible, apoyándose en una estrategia definida: distinguir sus películas por sus estrellas y explotar la imagen de sus actores y actrices, intérpretes que garantizaban elevados ingresos en taquilla. Así establecieron tres tipos de filmes: películas «A», protagonizadas por actores de teatro en sus papeles más conocidos; películas «B», a cargo de intérpretes del celuloide muy conocidos; y películas «C», compuestas de miembros de compañías de repertorio y estrellas menores. Pensemos por un momento en cómo funcionaba la era de los prime-

The first ever commercially exhibited film screened in a theatre in the United States took place on April 23rd 1896, using a 'vitascope' in Koster and Bial's Music Hall vaudeville theatre in New York. Thirty years were to go by before a sideshow entertainment attraction was to turn into a competitive industry, and later into a highly controlled monopoly. During the industry's early years the films, made by hundreds of small producers — only Biograph or Vitagraph endured — were sold by the foot length, and the blooming film business, which quickly amassed profits, played the exhibition trump card. Marcus Loew and the Warner brothers

were film exhibitors before they became powerful Hollywood producers.

In 1908 ten equipment manufacturers joined forces to make up the Motion Picture Patents Company (MPPC), a monopoly with its own distributor. In 1910, and for the next four years, it held control of the payment of producer and exhibitor fees. However, Famous Players-Lasky (later known as Paramount), founded in 1912 by Zukor and Daniel Frohman under the slogan "Famous Actors in Famous Works", broke the monopoly and gave shape to a system from which it reaped all the profits it could, relying on a set strategy: to differentiate its films

according to the stars and capitalise on the image of its actors and actresses, who guaranteed high box-office earnings. In this manner they set up three types of films: "A" films, portrayed by theatre actors in their best-known roles; "B" films, performed by well-known film actors, and "C" films, made up of members of repertoire companies and lesser-known stars. Let us stop for a moment and look at how the first studios operated: the exhibitors offered a show in an ornate Baroque-shaped theatre, even including air-conditioning, for a ticket that cost between ten cents and two dollars. It was quite clear that the industry would lean

more towards profit and not towards art, something that was left solely to the theatre.

The Paris-born actress and plastic artist Sarah Bernhardt, already quite a mature performer in *La Reine Elizabeth d'Angleterre* (1912), a film directed by the Frenchman Louis Mercanton and imported by Zukor, unveiled film's first female "model". "The divine Sarah" specialized in portraying great heroines and tragic queens without any pretensions. Her death scenes became famous, given that — as she writes in several of her books, such as *Ma double vie*, *Petite Idole* and *L'art de Théâtre: la*

ros estudios: los exhibidores ofrecían un espectáculo en una sala ornada de forma barroca, e incluso con aire acondicionado, por una entrada que variaba de los diez centavos a los dos dólares. Era evidente que la industria se iba a escorar hacia los ingresos y no hacia el arte, faceta que quedaba emplazada en el ámbito del teatro.

La parisina Sarah Bernhardt, actriz y artista plástica, protagonista ya madura de *La Reine Elizabeth d'Angleterre* (1912), cinta dirigida por el francés Louis Mercanton y que importó Zukor, dio a conocer el primer «modelo» femenino de celuloide. «La divina Sarah» se especializó en representar a grandes heroínas y reinas trágicas, pero sin acusar afectación ninguna. Sus escenas de muerte se hicieron famosas, pues —como ella misma escribe en varios de sus libros, como *Ma double vie*, *Petite Idole* y *L'art du Théâtre: la voix, la geste, la prononciation*—, el actor, ya fuese de cine o de teatro, debía huir de la afectación. En sus escenas de muerte —en sus palabras— «ofrecía toda una retahíla de patologías» como estertores, toses y gemidos agónicos, con los que pretendía profundizar en el tránsito de la muerte desde un punto de vista psicológico. La primera superestrella autóctona fue la canadiense Mary Pickford, primera «Novia de América» y prototipo de la ingenua romántica cuyos emolumentos experimentaron el «inocente» aumento de 100 a 15 000 dólares semanales en menos de una década. Su tipo opuesto fue Anita Stewart, descubierta por Louis B. Mayer, una chica que representaba a la joven dinámica y liberal de la *belle époque*, predecesora de Katharine Hepburn y que llegó a hacer quince películas en tres años. Por su parte, William Fox creó a su Eva: Theda Bara —anagrama de «arab death» o muerte árabe—, la hija de un sastre judío de Avondale, en Cincinnati, que tuvo que teñir de negro sus cabellos rubios para convertirse en la vampiresa que Fox quería ofrecer al público; así, protagonizó *Siren of Hell* (1915) y *A Fool There Was* (1915) y se convirtió en el prototipo de la *femme fatale* del cine mudo tras

voix, la geste, la prononciation actors — she shied away from pretension in both film and theatre. In her death scenes, in her own words, "I offered a whole string of afflictions" such as convulsions, coughing, and agonising groans, with which she claimed to examine the passage to death from a psychological perspective. The first 'local' superstar was Canadian-born Mary Pickford, the first "Bride of America" and the model of the naïve and romantic girl whose salary underwent an 'innocent' weekly increase from 100 to 15,000 dollars in less than a decade. Her counterpart was Anita Stewart, discovered by Louis B. Mayer, a girl who represented a

young dynamic liberal of the *belle époque*, and the predecessor of Katharine Hepburn. She made fifteen films in three years. William Fox created his own Eva: Theda Bara (an anagram of "Arab death"), the daughter of a Jewish tailor from Avondale, Cincinnati who had to dye her blonde hair black in order to turn into the Vamp (short for Vampire) that Fox wanted to offer the public; as such, she starred in *Siren of Hell* (1915) and *A Fool There Was* (1915) and turned into the model of the *femme fatale* in silent films after becoming the first actress to feature in a sensational pre-release advertising campaign. Mysteriously, Bara was to fall

convertirse en la primera actriz que protagonizó una sonora precampaña publicitaria. Paradójicamente Bara fue víctima de los mismos resortes marketinianos que la empujaron al éxito, pues la «careta» de celuloide se le adhirió de tal forma al rostro que la infortunada terminó creyéndose su propio personaje de vampiresa. En 1919 la moda de las mujeres fatales dio paso a las *flappers* —Joan Crawford, Clara Bow, Norma Shearer y Norma Talmadge— y Bara ya no tuvo cabida en la gran pantalla. El estilo de vida de la *flapper* o mujer moderna, que se divertía en los clubes de jazz, llevaba el pelo corto y sombrero *cloche*, fumaba desafortunadamente y apuraba cócteles hasta la borrachera elegante.

Haciendo honor a su nombre, Famous Players acudía al teatro en busca de posibles «reyes y reinas» de la pantalla, como Minnie Maddern Fiske —*Tess, la de los D'Urberville* (1913), de Searle Dawley— o Lily Langtry —*His Neighbor's Wife* (1913), de Edwin S. Porter—. Mientras, otras compañías los creaban, probándolos en cortometrajes o producciones baratas. Los estudios, que se convirtieron en verdaderos hacedores de estrellas, sabían que la recepción de sus películas dependía del reparto, así que se vinculaban a sus intérpretes mediante contratos exclusivos de larga duración. Los admiradores de la Pickford no sabían que estaban viendo una película de Famous Players, pero sí una de su estrella favorita, una mujer que en *A Good Little Devil* desaparecía entre los brazos de él, una muchacha que era manojito de feminidad y que se convirtió en la sutil temperatura de la sala de cine, anulando al elenco teatral que había contratado Zukor para «dignificar» la película. El público la quería a ella: «Mary Pickford fue la única que logró convencerme», escribió un espectador de la época.² Y, efectivamente, el regreso de la actriz al teatro tras su prematura ruptura profesional con David W. Griffith en 1912 convocó a cientos de seguidores no solo por su singularidad, sino por su capacidad para la ubicuidad, para ser contemplada y admirada en los cines de

victim of the same marketing mechanisms that propelled her to stardom, since her film 'guise' stuck to her face so strongly that the unfortunate soul ended up believing in the vampiric character she portrayed. In 1919 the fad of fatal women made way for the *flappers* — Joan Crawford, Clara Bow, Norma Shearer and Norma Talmadge — and there was no place left for Bara on the big screen. Such was the lifestyle of the *flapper* or modern woman, who would enjoy herself in the jazz clubs, had short hair and wore *cloche* hats, smoked excessively and quickly finished off a cocktail drink until she ended up elegantly drunk.

Living up to its name, Famous Players soon resorted to the stage in the search for likely screen "kings and queens" such as Minnie Maddern Fiske in *Tess of the d'Urbervilles* (1913), directed by Searle Dawley, or Lily Langtry in *His Neighbor's Wife* (1913), by Edwin S. Porter. Meanwhile, other companies created them by trying them out in short films or cheap productions. The studios that were to become the genuine makers of stars knew that how their films were received would depend upon the cast, so they secured their best actors and actresses by means of exclusive long-term contracts. Pickford's fans were unaware that they

were watching a Famous Players' film, but they did know it was a film of their favourite star, a woman that in *A Good Little Devil* dissolved into the man's arms, a girl who was a handful of femininity and was transformed in the subtle atmosphere of the film theatre, completely annulling the stage cast that Zukor had hired in order to 'dignify' the film. The audience wanted her: "Mary Pickford was the only actress that managed to convince me", wrote a filmgoer of the time.² Sure enough, the actress's return to the stage after her untimely split with David W. Griffith in 1912 attracted hundreds of fans, not only due



Cinegramas, n.º 9, 1 de septiembre de 1934 • 1 September 1934

Theda Bara, *Cleopatra*, 1917
[ARCHIVO NOTORIOUS]

² Will Irwin, *The House That Shadows Built*, New York, Doubleday, Doran & Company, 1928, p. 183.





Theda Bara, *Cleopatra*, 1917
[ARCHIVO NOTORIOUS]

los Estados Unidos de forma repetida e indefinida y a bajo coste. Pero pocos se han preguntado por qué Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh, Marian Leonard o las hermanas Gish están cortadas por el mismo patrón. ¿Acaso fue Griffith quien «impuso» al público un tipo de heroína romántica, ajena a la erotizante sensualidad de féminas posteriores, que provenía de la literatura europea? Probablemente la respuesta sea afirmativa, puesto que a día de hoy conocemos la predilección de Griffith desde su juventud sureña por la poesía romántica de Robert Browning y Alfred Tennyson, cuya obra ya había adaptado en *Pippa Passes* (1909) y *Enoch Arden* (1911) respectivamente. No en vano Griffith fue educado por su padre, un nostálgico oficial sudista arruinado tras la guerra de Secesión. De modo que el arquetipo femenino que lanzó a su público no era carnal, sino espiritual, fruto de su formación como lector de poesía inglesa del siglo XIX, un marco mental que «implantó» hábilmente entre los espectadores. Griffith descubrió que poseía un poder inmenso para intervenir a través de la pantalla en la fibra emocional del público y en sus ideales amorosos hasta modificarlos. Como bien señala Alexander Walker, el director de *Intolerancia*: «debía de haber descubierto cuán fuertemente se identificaban los espectadores con las mujercitas de sus películas y las historias victorianas en que se veían envueltas».³ A tal punto llegaba la influencia de la verosimilitud en el espectador que era corriente que confundiese a los intérpretes de las películas con sus personajes.⁴ También se aprecia en la construcción de las protagonistas femeninas de las películas de Griffith la influencia de Henry James –sobre todo en las protagonizadas por Lillian Gish–, cuyos cuentos leía con asiduidad, o de Charles Dickens y sus huérfanos, desamparados, enfermos, titiriteros circenses, delincuentes por necesidad y jóvenes madres desahuciadas o «madres prematuramente envejecidas por el infortunio, cuyo destino invariable es contemplar entre lágrimas la fotografía del hijo

3. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 61.

4. María Dolores Romero Guillén, *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Huesca, Mira Ed., 2000, p. 19.

to her singularity but also her omnipresence; someone to be seen and admired in United States film theatres time and again and at an affordable price. However, few people have wondered why Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae March, Marian Leonard or the Gish sisters are cut from the same cloth. Perhaps it was Griffith who 'imposed' a type of romantic heroine onto audiences, alien to the erotic sensuality of women who came along later that hailed from European literature? The answer is likely to be yes, because we now know of Griffith's predilection as a young man from the South for the romantic poetry of

Robert Browning and Alfred Tennyson, whose work he had already adapted in *Pippa Passes* (1909) and *Enoch Arden* (1911). After all, Griffith was raised by his Father, a sentimental Confederate Officer who was left penniless after the Civil War. That meant the feminine ideal he projected onto his audience was not carnal but spiritual, the result of his upbringing as a reader of 19th Century English poetry, a mindset that he skilfully 'embedded' in the audience. Griffith discovered that poetry had enormous power – through the screen – to touch upon and even alter the emotional side of the audience and its role model of love. As

Alexander Walker, the director of *Intolerance*, correctly points out: "[...] he must have discovered how powerfully the audiences identified themselves with the young women in his films and the Victorian stories they were involved in".³ The influence of this realism upon the audience reached such an extent that it was quite common to mistake the actors in the films with their characters.⁴ Something that also stands out as to how the leading ladies' characters are constructed in Griffith's films is the influence of Henry James (especially in the roles portrayed by Lillian Gish), whose stories he frequently read, or Charles

ausente y unas hijas virginales».⁵ Las protagonistas de *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1921) o *Sally, la hija del circo* (*Sally of the Sawdust*, 1925) parecen escapadas de las páginas *Oliver Twist*, *David Copperfield* o *Tiempos difíciles*.

Las consecuencias del empeño de Famous Players de llevar actores dramáticos a la gran pantalla pronto se hicieron sentir: con el fin de dar cobijo a películas interpretadas por los grandes trágicos de las tablas y de atraer a públicos de clase media los *nickelodeons* se transformaron poco a poco en palacios del cine. Y las estrellas del celuloide comenzaron a recibir hacia 1914 unos emolumentos mucho mayores que los que percibían sus colegas de los escenarios de Broadway, algo hasta entonces impensable. La identificación entre actores y público no se hizo esperar. Algunos, como Alexander Walker, van más allá al afirmar que la decadencia de los actores teatrales impulsó la influencia de los cinematográficos en el público: «El fracaso de los grandes nombres teatrales en atraer a un público amplio fortaleció la identificación de los intérpretes cinematográficos con ese público, su público».⁶

Los salarios de aquellas superestrellas —auténticos productos de diseño—, se vieron incrementados de una manera extraordinariamente rápida. Pickford empezó cobrando quinientos dólares semanales en 1912 y acabó percibiendo 350 000 dólares por película en 1917. Cecil B. De Mille, otro creador de estrellas que provenía del teatro, estaba sin embargo convencido de que se podían hacer buenas películas sin necesidad de recurrir a un reparto de renombre. Tanto Griffith como De Mille tuvieron que asistir impotentes al pulso salarial que sus propias estrellas le echaban a las productoras, superando en la mayoría de los casos los salarios de los directores, mientras los estudios especializaban a las actrices en determinados roles que garantizasen la taquilla gracias a la continuidad de un determinado arquetipo. Y, a la vez, cada actriz que

Dickens' orphans, the helpless, the ill, the circus characters, the felons and young evicted mothers or "mothers who have aged prematurely due to misfortune, and whose unalterable fate it is to look at the photograph of a missing son or innocent daughters".⁵ The leading roles of *Broken Blossoms* (1919), *Orphans of the Storm* (1921) or *Sally of the Sawdust* (1925) seem to be taken straight out of the pages of *Oliver Twist*, *David Copperfield* or *Hard Times*.

The outcome of Famous Players' determination to put dramatic stage actors on the big screen was soon to be felt: in order to accommodate films

portrayed by the great tragic stage actors, and attract middle-class audiences at the same time, the *nickelodeons* gradually turned into movie palaces. By 1914, movie stars started to receive much higher salaries than their counterparts on the stages of Broadway; this was unimaginable until then. The association between the actors and the audience came swiftly. Some such as Alexander Walker went even further by stating that the decline of stage actors boosted the influence of film actors among the public: "The failure of big-name theatre actors to attract larger audiences consolidated the association

of film actors with those audiences, *their audiences*".⁶

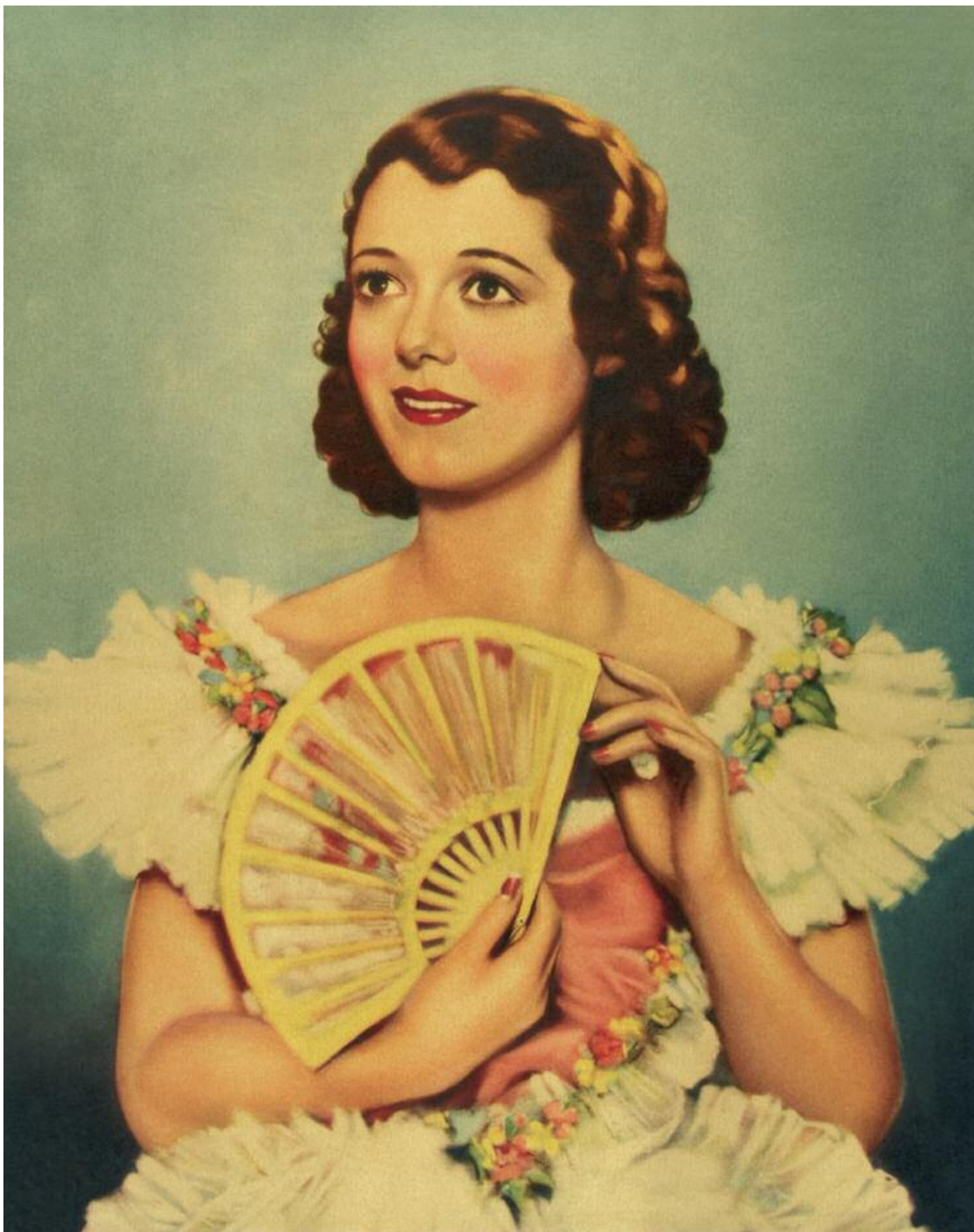
The salaries of those superstars — genuine products of design — were to rise remarkably quickly. Pickford started earning five hundred dollars a week in 1912 and ended up receiving 350,000 dollars per film by 1917. Cecil B. De Mille, another designer of stars who came from the world of theatre, was nevertheless convinced that good films could be made without resorting to a star-studded cast. Griffith, as well as De Mille, looked on helplessly at the salary showdown that took place between their stars and the production companies, in most cases

Lillian Gish [ARCHIVO NOTORIOUS]

5. José María García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, Col. Biblioteca Básica, Navarra, Salvat Editores, 1970, p. 19.

6. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 46.





Janet Gaynor [ARCHIVO NOTORIOUS]

7. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, trad. de Álvaro del Amo, 2 vols., Barcelona, Lumen, 1971 y 1972.

8. Salvador Dalí, «Film-arte film-antiartístico», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), *En pos del cine*, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 65.

exceeding the salary of the company managers, meanwhile the studios specifically trained their actresses in certain roles that would guarantee box-office success thanks to the continuation of a certain type of role model. In turn, every actress who became self-aware of her stardom — usually thanks to the power of the dollar — wanted to distinguish herself from the rest by boosting her ego to the stratosphere of the seventh art, even choosing a cinematographer to better illuminate her image, sometimes even above the director! Ultimately, the public wanted to see a Gloria Swanson or Bébé Daniels'

alcanzaba la autoconciencia de estrella —normalmente gracias al dólar— quería diferenciarse de las demás e impulsar su ego a la estratosfera del séptimo arte, llegando incluso a elegir al director de fotografía que mejor las iluminase —¡por encima del director!—. En definitiva, el público quería ver una película de Gloria Swanson o Bébé Daniels, no del gran creador y adaptador de hitos de la literatura y la historia que fue Cecil B. De Mille. La fecha de 1914, precisamente el inicio de la Primera Guerra Mundial en Europa, supuso para el cine estadounidense un momento único.⁷ los bancos empezaron a financiar los largometrajes y, en Broadway, el corazón del teatro, se inauguraron dos palacios del cine con capacidad entre ambos para cinco mil personas. Asistimos, pues, al proceso de unificación de gustos y síntesis de prototipos en el laboratorio del oropel, en Nueva York y California, en el que intervienen los públicos, los estudios y los productores, además de los cineastas y las mismas actrices. En un lúcido artículo teórico escrito en 1927 en *La Gaceta Literaria* y de plena vigencia, Salvador Dalí afirma que las «emociones e imágenes-tipos, propias, completamente definidas y claras en el concepto común de los miles de gentes que forman los grandes públicos cinemáticos» son fruto de la «creación orgánica y homogénea, producto de anónimas aportaciones y de un perfeccionamiento logrado por el camino de la estandarización».⁸

Con el advenimiento del sonido, la estrategia del *star system* continuó y Warner Bros. y Fox pusieron en marcha la transición; con el tiempo, todas las compañías dieron el salto y en 1930 la industria cinematográfica estadounidense ya no producía películas sonoras: los espectadores de finales de la década de los años veinte acudían en masa a disfrutar de las nuevas películas sonoras y los beneficios de las compañías se vieron incrementados exponencialmente. Baste un ejemplo: en 1925 los activos de Warner Bros. ascendían a un total de cinco millones de dólares y en 1930 superaban los doscientos treinta millones. En 1929 la industria del

film, not a film by a great director and adapter of the milestones of literature and history such as Cecil B. De Mille.

1914, precisely the start of the First World War in Europe, was to become an exceptional moment for the American film industry:⁷ banks started financing feature films and two new movie palaces were opened on Broadway, the heart and soul of the theatre world, seating a total of five thousand people. We thus witnessed the coming together of tastes and a combination of prototypes in the tinsel lab, in New York and California, in which the public, studios and producers, as well as the filmmakers and actresses, all

participated. In a coherent theoretical article written in *La Gaceta Literaria* in 1927 that still rings a bell today, Salvador Dalí asserts that the “emotions and image-types, of oneself, are completely defined and clear in the common concept of the thousands of people that make up the large cinematic audiences” and are the result of the “organic and homogeneous creation, a product of anonymous contributions and perfection achieved through standardization”.⁸

With the advent of sound, the *star system* strategy continued and it was Warner Bros. and Fox that initiated the transition process; over time, all

cine estadounidense, dominada por cinco sociedades grandes —Paramount, Loew's, Warner Bros., Fox y RKO— y tres pequeñas —Universal, Columbia y United Artists— poseían tres mil cines y quince mil salas independientes.⁹ Desde Nueva York a Los Ángeles, pasando por Augusta o Kansas, cada vez se construían más salas de cine. Las películas y cortometrajes, producidos por sociedades, se multiplicaron por los Estados Unidos. Las revistas especializadas destinadas a los admiradores del cine y sus astros no perdían de vista el objetivo último: la obtención de beneficios provenientes de la producción, distribución y exhibición de películas.

ESPAÑA: de la importación de la flapper a los arquetipos femeninos autóctonos Mientras esto ocurría en los Estados Unidos, en España asistimos a la laicización de comportamientos en el ocio y el crecimiento de la vida nocturna: el arte del cine se hizo eco de la «mujer moderna» que llegaba desde Hollywood. Se trataba de «un arquetipo de mujer, joven y urbana, resuelta e independiente, dotada de un espíritu de desafiante libertad, que en España llegaríamos a conocer bajo el nombre de “mujer moderna”, aunque también se extendió a otros contextos como el anglosajón llamándose *flapper*, o el francés, popularizándose como *garçonne*, o *machietta* en el italiano», comenta Jordi Luengo en un acertado trabajo.¹⁰ Ayudaron mucho las corrientes vanguardistas, que como indican Ramón Buckley y John Crispin:¹¹

«[...] propugnaban una mujer libre de muchas de las trabas económicas, sociales y morales que aprisionaban a la mujer en épocas anteriores. Frente a la monotonía burguesa, concebían una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender. [...] El mejor retrato de mujer vanguardista (o, al menos, de su ideal) es la *Proserpina* de Torres Bodet. Proserpina es el prototipo

companies took the leap and by 1930 the American film industry no longer made silent movies. Audiences at the end of the 1920s attended *en masse* to enjoy the new talking pictures and the film companies' profits rose exponentially. One example will suffice: in 1925 Warner Bros.' assets amounted to five million dollars and by 1930 they exceeded two hundred and thirty million. By 1929 the American film industry, controlled by five large companies — Paramount, Loew's, Warner Bros., Fox and RKO — and three smaller ones — Universal, Columbia and United Artists — owned 3,000 film theatres and 15,000 independent ones.⁹ From New York to Los

Angeles, via Augusta or Kansas, more and more film theatres were being built. Company-produced films and short films proliferated throughout the United States and specialized magazines for movie and film star fans did not lose sight of the ultimate goal: to obtain profits from the production, distribution and exhibition of films.

SPAIN: from importing flappers to home-grown female models While all this was taking place in the United States, Spain was witnessing the secularisation of leisure and the emergence of nightlife: the art of film reflected the 'modern

woman' that came from Hollywood. This was “a model of a young and urban, resolved and independent woman, equipped with a defiant spirit of freedom, that we would come to know in Spain under the name of a ‘modern woman’, albeit it also spread to other places such as the English-speaking world calling them *flappers*, or popularised in French as *garçonne* or *machietta* in Italian”, as Jordi Luengo explains in a flawless description.¹⁰ It was helped considerably by the avant-garde movements, as pointed out by Ramón Buckley and John Crispin.¹¹

“[...] they advocated a woman free from many of the economic, social and moral

9. Douglas Gomery, *Hollywood: el sistema de estudios*, trad. de Ana Cristina Iriarte, Madrid, Verdoux, 1991, p. 17.
10. Jordi Luengo López, «El star system de la mujer moderna. Entre la política de persuasión y la lógica de la fascinación», en Gloria Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, 2007, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 319.
11. Ramón Buckley y John Crispin, *Las vanguardias españolas. 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 145-146.

CINE-MUNDIAL PRESENTANDO A LA FLAPPER por Josejina Romero

LA PALABRA “flapper”, tan generalizada hoy en los Estados Unidos, tuvo su origen en Inglaterra, donde desde hace mucho tiempo se ha usado para designar a la niña tobillera de quince a diez y ocho años que no sólo se declara independiente en casa, sino que, con una desfachatez inaudita, trata de birlar el novio a la hermana mayor.

No hay duda que las flappers han existido en todos los países y en todas las épocas, pero nunca estuvieron tan bien organizadas ni ocuparon tanto la atención como en la actualidad. Por ejemplo: en 1800 habría una que otra diseminada aquí y ahí (y no poco ha de haber sido el quehacer que dieron entonces a las malas lenguas!), mas ahora es el caso que pueden contarse en los dedos de las manos las que no lo son.

Nadie puede asegurar que este estado de cosas sea resultado de la guerra, pero sí puede decirse que la creciente independencia de la mujer mucho obedece a aquélla. Según un conocido escritor: “parece que la flapper moderna trata de hacerse en unos cuantos años con todas las virtudes y todos los pecados que el hombre acumulara en veinte siglos”. La vieja generación opina que son más pecados que virtudes los que ha adquirido la flapper, y con escándalo y desesperación levanta las manos al cielo al ver sus trajes, hábitos y costumbres. Asimismo critica duramente a los jóvenes de la presente generación, pero ¿acaso han podido ellos escapar de la crítica en alguna época? Esto ha dado por resultado que la flapper al ver que al fin se la considera bajo el mismo punto de vista que a su hermano, se empeña en demostrar por cuantos medios estén a su alcance que el viejo adagio: “los muchachos siempre serán muchachos”, se ha transformado en “las muchachas siempre serán muchachas”.

Esta caprichosa criatura no ve la razón por la cual mientras su hermano puede hacer en la Universidad lo que bien le plazca, ella ha de permanecer encerrada en su casa, o bien en uno de esos pensionados elegantes, que por lo regular están a cargo de una que fué señorita rica y de buena familia, y a quien no quedan ahora más que recuerdos de su pasada juventud, mezclados con ideas rancias de solterona. De allí que la flapper declare que, si se la cree suficientemente lista para hacer los mismos estudios preparatorios que su hermano, ¿por qué no lo ha de ser para cursar los que él cursa en la Universidad? Las “finishing schools” o pensionados donde la den los últimos toques de educa-



ción y la preparen a hacer su entrada en sociedad no rezan ya con ella. Quiere ingresar en la Universidad y, más pronto hecho que dicho, ya la tenemos ahí. Una vez dado el primer paso nada más natural que siga imitando a su hermano hasta donde le sea posible. El tiene sus modas especiales en cuanto a trajes y estilos; ella goza de igual privilegio y lanza las suyas también. Y son estas modas, lanzadas por las jóvenes que estudian en la Universidad, las que conocemos ahora como modas para las flappers, puesto que han sido adoptadas por todas las muchachas — “desde la princesa altiva, a la que pesca en ruin barca”, o sea desde la joven debutante de la alta sociedad neoyorquina hasta la humilde vendedora de las tiendas de 5 y 10 centavos.

¿Cuáles son estas modas?, se preguntarán mis curiosas lectoras. Y yo, deseosa de satisfacer su justa curiosidad, paso en seguida a describirles el uniforme de la flapper: Falda muy corta (hasta las rodillas) de cruzadillos en tonos llamativos; blusa de hilo blanco con cuello de forma Peter Pan; sweater de jersey en dibujos indios; corbata angosta, con rayas de los colores particulares de alguna Universidad; medias de seda del mismo tono que la falda, enrolladas abajo de la rodilla y dejando ésta enteramente descubierta; zapatos de tenis con tacón bajo y con guarniciones de cuero oscuro; sombrero redondo de ala ancha y remangada, sin otro adorno que una pluma de pavo atravesada en el frente; y un gabán de estilo sastrero que debe llevarse sin cinturón, completamente desabrochado y con el cuello levantado. La bufanda de seda rayada o a cuadros completa esta interesante toilette.

La flapper usa los cabellos cortos y muy rizados, tanto que, según cuentan, unos caballeros que tomaron asiento en un cine detrás de un grupo de flappers, al ver que éstas conservaban sus sombreros puestos les suplicaron que se los quitaran, a lo que las chicas accedieron con sonrisas picarescas. Menuda fué la sorpresa que estos buenos señores llevaron al ver que cada sombrero cubría un espeso bosque de rizos que, sirviéndoles de pantalla, les impidió seguir el tema que se proyectaba en la idem. Si eso en efecto sucedió, o si no pasa de ser cuento, es difícil asegurarlo; pero me inclino a darle crédito en vista de que el peinado de la flapper alcanza proporciones descomunales. Lo que sí puedo afirmar es que, para mí, es un verdadero rompecabezas el cómo se detienen los sombreros sobre esas alborotadas melenas, pues los llevan a un lado y bien echados hacia delante. Quizá ésta sea la

causa por la cual he visto tantos sombreros que han sido arrastrados por el viento durante estas últimas semanas.

Entre los pocos adornos que usa la flapper llaman la atención el lapicero de oro colgado al cuello con una cinta negra; una sortija con inscripción china que los comerciantes nos aseguran atrae la buena suerte — por no conocer el idioma de Confucio no me atrevo a decir si dichos caracteres significan en verdad buena suerte o si son una tomadura de pelo —, un broche con una mano esmaltada — insignia de los "shifters" — y por último, inmensos pendientes de cuentas de cristal rojas, verdes o azules. Estos han llegado a ser tan exageradamente largos que, como una amiga me decía días pasados con no poca gracia, pueden atarse debajo de la barba.

Y ahora llegamos al punto más debatido. En los días lluviosos, es de rigor que lleven galochas. Claro es que el busillis no está en usarlas, sino en la manera en que las usan. Primeramente, hay que advertir que por galochas se entiende unas botas, más bien feas, que tienen cuatro broches, de aquellas que hace algunos años sólo servían para poder caminar entre la nieve. Al principio del invierno las flappers las usaban sin abrochar, algo así como remedando el estilo de los Tres Mosqueteros, pero después hemos venido enterándonos que las galochas tienen un lenguaje especial. Pongamos por caso que somos uno de esos jóvenes colegiales, y que, caminando por Broadway, encontramos una chica flapper con las galochas desabrochadas y vueltas hacia fuera; esto nos indicaría que la niña es muy joven, tal vez una colegiala que todavía no termina sus estudios primarios y por lo tanto, pasaríamos de largo sin darle la menor atención. Pero, si seguimos nuestro camino y vemos unas galochas enteramente desabrochadas, moviendo sus orejas de aquí para allá, podemos dirigirnos a la joven que va dentro de ellas y hacerla una invitación para el teatro con la probabilidad de que será aceptada, pues al llevar las botas así la niña va diciendo que, aunque joven, no lo es tanto para pasar inadvertida y al mismo tiempo que no tiene otro compromiso. Un broche cerrado significaría que teníamos que habérnosla con una joven cauta, con la cual no podríamos flirtear fácilmente; dos, indicaría que tiene invitaciones para toda la semana y por lo tanto no aceptaría ninguna otra hasta la entrante semana; tres, nos diría que la joven está ya comprometida para casarse, y si acaso llevara las galochas completamente cerradas — entonces sin vacilación alguna podríamos jurar que no era una flapper.

Sobre este punto ha habido tantas opiniones que es imposible te-

nerlas todas en cuenta. Bien es cierto que todo el asunto flapperiano ha sido discutido hasta lo infinito. He aquí algunos de los puntos que han puesto de manifiesto varias personas que están en contra de esta organización.

Que usan sus faldas muy cortas.

Que abusan del colorete en las mejillas y labios.

Que su manera de vestir en general es sumamente exagerada.

Que sus bailes son indecorosos.

Que caminan tan indecorosamente como bailan.

Que fuman cigarrillos y beben cocktails (a pesar de la prohibición).

Que llevan el cabello corto.

Las defensoras de las flappers, responden en cambio, que:

Su traje es muy práctico, y que en verdad es más práctico que cualquier otro de los que se usaron en pasadas generaciones.

Que debíamos recordar los días en que las jóvenes usaban tonillos, erinolinias, pouffes, panniers y Dios sabe cuántos otros admiñuculos molestos y antihigiénicos, no sin olvidar aquellos otros tiempos en que era indispensable tener una musculatura de boxeador para poder ajustar las cintas del corsé. Porque hay que tener en cuenta que la flapper ha abolido completamente el corsé.

Que el tan criticado estilo de caminar conocido por "shifter-walk" es mucho más sano que los pasitos de pollo quemado de la generación anterior.

Que el cabello corto no puede compararse en comodidad e higiene con los rizos, crepés, transformaciones y demás postizos de esos tiempos, y que no hay razón por la cual los hombres puedan lavar su cabeza en unos minutos, en tanto que las mujeres tienen que emprender un laborioso procedimiento para lavar sus trenzas.

Que en tiempos antiguos las mujeres se pintaban pretendiendo hacer pasar sus colores como don de la Naturaleza, mientras que ahora lo hacen con la misma naturalidad y franqueza con que

los hombres se afeitan. También nos hacen recordar que aunque ahora se recomienda el vals como un baile decoroso y señorial, cuando éste empezó, causó tanto escándalo y críticas como en la actualidad el "jazz".

Para terminar, diremos que la defensa general que hacen las flappers de su causa es que la generación nueva siempre ha dado que decir a la vieja, y que en cuanto a franqueza, sinceridad y sentido común, no ha habido otra generación que las haya superado.

Sea como fuere, su Majestad la Flapper no se preocupa de todos estos comentarios, y sigue su propósito de ocupar la atención pública, preparando quizá mayores excentricidades y rarezas.



La "Flapper" y el "Finale Hopper", dos ejemplares típicos de la juventud neoyorquina de esta época.

Cine-Mundial, n.º 6, junio de 1922 • June 1922



Greta Garbo, Anna Christie, 1930 [ARCHIVO NOTORIOUS]

12. *Ibidem.*, p. 159.

13. Como bien apunta Isabelo Herreros en su excelente ensayo *La conquista del cuerpo*, (Madrid, Planeta, 2012, p. 43) es en Francia precisamente donde se asiste «a la sustitución de la figura de la *courtisane* por la de la *garçonne*, o sea, la mujer moderna que reclama para sí el derecho a la plena experiencia sexual». As Isabelo Herreros correctly points out in his excellent essay *La conquista del cuerpo*, (Madrid, Planeta, 2012, p. 43) it is precisely France that witnesses "the replacement of the *courtisane* by that of the *garçonne*, that is, the modern woman claims the right to a full sexual experience for herself".

obstacles that confined women in former times. Facing up to the unvarying bourgeoisie, they conceived a woman who was mysterious, dynamic, volatile, difficult, and perhaps impossible to grasp. [...] The best portrait of the avant-garde woman (or, at least, the ideal of one) is *Proserpina* by Torres Bodet. *Proserpina* is the prototype of an inquisitive woman who takes the most discordant ideological positions throughout her life, from the most complete rationalism to spiritualism".

And so it is. In *Proserpina rescatada* (1931), Jaime Torres Bodet describes a woman who is "excessive, sentimental,

de una boca maestra —también enorme— incapaz de caber en un solo beso». ¹² Más adelante leeremos un texto de César M. Arconada dedicado a Greta Garbo con el que este fragmento de *Proserpina rescatada* guarda un gran paralelismo y que da medida del asombroso grado de asimilación de la mujer de las vanguardias a la mujer del cine.

Efectivamente: la mujer española, otrora lanzada al «arroyo» en el folletín novelesco de entresiglos y el sainete popular, se aproxima gracias al cine a los modos masculinos, con el peinado a lo *garçon*, ¹³ y empieza a fumar en público, a frecuentar los cafés y salas de té y a maquillarse de modos distintos a los de sus madres; además, ingresa por primera vez en la vida laboral, tiene estudios universitarios y se incorpora a las empresas públicas y privadas. Era también la época de las varietés, de

mythological to the full extent of the word, that is too long; always thinking of a theory that cannot be contained in a single sentence; [...] A woman laden with good sense, prejudices, and profanity. Her gaze is bigger than her own eyes. She is a slave to a smile that is far redder than her own lips. She is an apprentice with a masterly mouth — also enormous — that is incapable of fitting into a single kiss". ¹² Below is a text by César M. Arconada dedicated to Greta Garbo with which this fragment of *Proserpina rescatada* closely resembles, and it reflects the remarkable degree of assimilation of the avant-garde woman to the women on the big screen.

Indeed, the Spanish woman, thrown into the "stream" of fiction melodramas at the turn of the century and the short farcical sketches of city life, starts to get into the masculine lifestyle thanks to film, with a *garçon*-like hairstyle, ¹³ smoking in public, frequenting cafés and tea rooms and wearing makeup different to how their mothers did. For the first time she joins the workforce, goes to university and starts working in public and private companies. It was also the era of the *varietés*, *cuplé* singers, *tonadilleras* and *canzonetistas*, whose worlds would meet with that of 'gallant eroticism' in big-city nightlife, albeit with a significant

las cupleteras, tonadilleras y canzonetistas, cuyo mundo se cruzaba en las noches de la gran ciudad con el del erotismo galante, si bien con un matiz importante para Guillermo Díaz-Plaja; no toda España, ni mucho menos, vivió este apogeo de libertades: «Las trabas impuestas por el ambiente español de los ‘años veinte’ a las expansiones eróticas y a la relación intersexual persisten en una sociedad que solo cambia externamente y en zonas muy selectas».¹⁴

Esta adaptación de la mujer liberal estadounidense y europea —de Francia, sobre todo— al celuloide hispánico se tradujo en la progresiva aparición en la gran pantalla de multitud de personajes femeninos que trabajaban como secretarias, recepcionistas, telefonistas, dependientas, profesoras y oficinistas de todo tipo. Precisamente del otro lado de los Pirineos provino la influencia de las primeras «revistas» en la temporada 1920-21, cuando Fernando Bayés presentó a la pareja cinematográfica compuesta por el incombustible Maurice Chevalier y su novia Mistinguette. El tono de la «revista» era el de la pícaro astracanada, el mismo que el del cuplé bufo, y los públicos se acomodaban, indistintamente, en las butacas del cine y del espectáculo. Surge en esta época el cine de zarzuela, a medio camino entre el género chico y las proyecciones de los pioneros del cine, impulsado por José Buchs y Benito Perojo, con su mujer madrileña, semidiosa de mitológica cotidianidad cuyo gracejo lingüístico fue convertido en música por los mejores maestros.

Las «envenenadas modernas» a la española de las que habla la periodista Carmen de Burgos, Colombine,¹⁵ querían verdaderamente salir en las películas y su testimonio, recogido en *La mejor film* (1918) —que ofrece los pormenores de un rodaje en ese año— y *Se quedó sin ella* (1929) —que refleja los sinsabores de una pareja separada por el éxito repentino en Hollywood—, da la medida de la influencia en nuestras jovencitas de las artistas foráneas que aparecían en el celuloide; para Colombine la joven

distinction for Guillermo Díaz-Plaja; not all Spain enjoyed this zenith of liberties, far from it: “The obstacles imposed by the Spanish environment of the ‘twenties’ on the growth of erotic freedom and intersexual relations persisted in a society that only changed its outward appearance, and only in very select suburbs”.¹⁴

This adaptation of the American and European liberal woman — primarily from France — to Hispanic films was translated into the gradual advent of a host of female characters on the big screen who worked as secretaries, receptionists, telephone operators, teachers and office

workers. Precisely it was from the other side of the Pyrenees that the influence of the first ‘revues’ came in 1920-21, when Fernando Bayés introduced an on-screen couple composed of the everlasting Maurice Chevalier and his girlfriend Mistinguette. The tone of the revue was one of comical farce, the same as the comical *cuplé*, and the audiences would indistinctly sit in the film theatre seats and the show seats. It was at this time that Zarzuela cinema was to emerge, halfway between the short genre and the early film projections, assisted by José Buchs, Benito Perojo and his wife from Madrid, a semi-goddess of everyday mythology

whose witty remarks were turned into music by the best composers.

The Spanish type of ‘poisonous modern women’ that the journalist Carmen de Burgos (Colombine)¹⁵ talks about wanted to appear in films and their presence, as in *La mejor film* (1918) — provides details of the film shoot that same year — and *Se quedó sin ella* (1929) — which expresses the heartaches of a couple separated by unexpected success in Hollywood —, goes to show the influence that foreign artists who appeared on the screen had on our young girls. For Colombine, the young Spanish women of the post-war era after the

14. Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 173.

15. Así la bautizó Augusto Figueroa cuando fue director de *El Heraldo de Madrid*. That is how Augusto Figueroa christened her while he was the director of *El Heraldo de Madrid*.

Greta Garbo, Gran Hotel, 1932. [ARCHIVO NOTORIOUS]



16. Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 186.

17. Ramón Gómez de la Serna, «La nueva épica», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), *op. cit.*, pp. 88-89.

European war “...are not content with enduring in the collective memory, such as their mothers and grandmothers did, they prefer to do so on a reel of film”, she affirms in an extraordinary outburst that would today be described as chauvinistic. The claim she makes is surprising — going against the wishes of Spanish women to work in films — from this woman, born in Almería, who was the first woman to be a newspaper editor, first in the *Diario Universal* and later in *El Heraldo de Madrid*, which event sent her as a war correspondent to the campaign in Morocco. Gerardo Diego is of the same opinion, who in his

española de la posguerra, tras la contienda europea, «no les basta perdurar en la memoria colectiva, como a sus madres y abuelas, sino que prefieren hacerlo sobre el rollo de celuloide», asegura en un insólito arrebatado que hoy calificaríamos de machista. Sorprende la queja —contra el deseo de las españolas de trabajar en el cine— en boca de la almeriense, quien fue la primera mujer que apareció con el título de «redactor», primero en el *Diario Universal* y luego en *El Heraldo de Madrid*, que la envió como corresponsal de guerra nada menos que a la campaña de Marruecos. De

la misma opinión es Gerardo Diego, quien en el poema «Ingenuidades» (1919) publicado en Cervantes escribe sobre «la *girl* ambigua / huyendo en auto, en aero, en potro montés / o amándose en el ardor de la manigua [...] ¡Oh, los brazos / de la Bertini y de la Robinne! [...] Se mueren por su ambiente tétrico / la Araceli, la Trini y la Patro».¹⁶

En cambio, la pareja de Colombine, Ramón Gómez de la Serna, emite un juicio más conciliador y progresista cuando se refiere a la recepción cinematográfica de los «tolerantes y entusiastas» espectadores y explica con fineza el proceso de comunión de los espectadores en la sala oscura: «Lo que pasa es que se mezclan en los cines las

almas más banales con las almas más descontentas, y en la oscuridad se proclama un especial fenómeno de suplantación que cometen los más sobre los mucho menos, lo cual quiere decir algo así como que en las salas de los cines se tienen almas mundanolas que no son las que las mujeres llevaban cuando compraron su localidad».¹⁷ También el gran Alfonso

poem *Ingenuidades* (1919), published in Cervantes, writes about “the ambiguous girl / escaping by car, by plane, on a wild horse / or making love in the thick forest [...] Oh, the arms / of Bertini and Robinne! [...] They die for its gloomy atmosphere / Araceli, Trini and Patro”.¹⁶

However, “Colombine’s” partner Ramón Gómez de la Serna sends out a more conciliatory and forward-looking judgement when he refers to how the “tolerant and enthusiastic” audiences received films, and quite tactfully explains the ‘communion’ process that takes place in a dark film theatre: “What happens is that the most banal souls

and the most discontented souls mix together in film theatres, and in the darkness a special phenomenon takes place of impersonation of the greater upon the lesser, which means that in film theatres there are worldly souls which are not the ones that the women had when they bought their seat tickets”.¹⁷ The great Alfonso Reyes also happily received the new invention and realised its influence; using the pseudonym of Fósforo, he published an article in 1915 in the “In Front of the Screen” section of the *España* magazine, saying that the first “palpable influence” of the cinematographer in life marked “a tiny

Reyes recibió con alegría el nuevo invento y constató su influjo; con el pseudónimo de Fósforo llegó a publicar en 1915, en la sección titulada «Frente a la pantalla» de la revista *España*, que la primera «influencia palmaria» del cinematógrafo en la vida imprimió «un nuevo diminuto temblor en el desarrollo de las cosas humanas».¹⁸

Sin embargo, ese influjo se iba tan pronto como venía y una nueva estrella aparecía refulgiendo en el firmamento del cinematógrafo para sustituir a las diosas que pronto habían pasado de moda.¹⁹ Las insaciables aristócratas del sexo bisexual, como la danesa Asta Nielsen —*Bajo la máscara del placer* (1925)—, la alemana Marlene Dietrich en *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1930) y la sueca Greta Garbo en *La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, 1928), poblaron el imaginario colectivo como lo atestiguan algunos de los cronistas de aquel tiempo. Tomemos como ejemplo al genial César M. Arconada, que escribió sobre la Garbo de *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1926) en *La Gaceta Literaria*²⁰ de 1928; y lo hizo con verdadera devoción en un artículo de título significativo «Posesión lírica de Greta Garbo», en el que, aparte de despacharse a gusto con una declaración de amor imposible, definió de paso uno de los tipos femeninos más admirados por el público. Así leemos en Arconada que la actriz nórdica es «Mujer —mujer: carne, nada— hecha de sueños, de arrebatos, de tentaciones. Mujer —mujer: carne, todo— hecha de fuego, de pasión, de pecado», y más adelante se refiere a «Ella —rubia: nuestra amante; la amante de todos— haciendo cálidos los sueños sensuales de la adolescencia. Ella —rubia de fuego— distribuyendo tentaciones desde el arambol de la pantalla».²¹

Ciertamente cabría preguntarse si la irrupción en los cines de la nueva mujer o mujer moderna no hizo sino satisfacer la curiosidad erotómana y la obsesión platónica e inalcanzable de los públicos masculinos, al margen del posible modelo de libertades propuesto por los cineastas

new tremor in the development of human affairs”.¹⁸

However, this influence disappeared as promptly as it returned and a new star would emerge shining in the cinematographer's sky to replace the goddesses that had soon become old-fashioned.¹⁹ The insatiable bisexual aristocrats, such as the Danish actress Asta Nielsen in *Under the Mask of Pleasure* (1925), German actress Marlene Dietrich in *Blue Angel* (*Der Blaue Engel*, 1930) and Swedish actress Greta Garbo in *A Woman of Affairs*, (1928), filled the collective imagination, as attested by one of the reporters of that period. Let us take the great César M. Arconada for

example, who wrote about Garbo in *Flesh and the Devil*, (1926) in *La Gaceta Literaria*²⁰ in 1928; he did so with particular devotion in an article with a significant title “The Lyrical Possession of Greta Garbo”, in which as well as speaking his mind and proclaiming an impossible love, he defined one of the womanly figures most admired by the public. So, when we read Arconada the Nordic actress is “A woman — woman: of flesh, nothing — made of dreams, of emotional outbursts, temptations. A woman — woman: of flesh, everything — made of fire, passion, sin”, and then he refers to her as “She — blonde: our lover; everyone's lover — providing warmth to our sensual dreams of

18. Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 179.

19. Explica Jordi Luengo (*op. cit.*, p. 323) que «una de las singularidades que caracterizaban al fenómeno del *star system* fue la efímera influencia que las actrices del cinematógrafo ejercían sobre la audiencia femenina contemporánea a su estrellato. Cada generación adquiría una nueva estela a la que seguir, siendo esta distinta a la anterior, igual que lo eran las mujeres que mitificaban su quehacer artístico».

Jordi Luengo explains (*op. quote*, p. 323) that “one of the peculiarities that characterized the *star system* phenomenon was the short-lived influence that film actresses had upon the contemporary female audiences when they were stars. Every generation inherited the star to follow, the present one different to one before, just like the women who converted their artistic work into something mythical”.

20. La pasión de Arconada por la Garbo le llevó a escribir un libro único en su género, *Vida de Greta Garbo* (1927), biografía que no es biografía, sino un canto de prosa poética a la intérprete sueca. Es la época en la que se crean los cineclubes de *La Gaceta Literaria* —en 1927, en Madrid— y la *Associació Catalana de Cinema Amateur y Congresos Internacionales (UNICA)* en Barcelona, con sus correspondientes publicaciones para cinéfilos y fans de las grandes estrellas. Se crea una corriente atractivísima que vincula el cine con la literatura. Guillermo Díaz-Plaja (*op. cit.*) recuerda un artículo de Agustí Calvet en *El Sol* titulado «Charlot y Cervantes» que muestra el paralelismo entre la melancolía cervantina y el Charlot trashumante y triste. Esa familiaridad entre lo literario y lo cinematográfico afectaba también a la estructura: la película *La canción del día*, primera película con sonido producida en España, se planteaba como «la fotografía animada de un sainete madrileño al uso». Arconada's passion for Garbo took him to write a unique book *Vida de Greta Garbo* (1927), a biography that is not a biography, but is a hymn of poetic prose for the Swedish actress. This is the time when the film clubs of *La Gaceta Literaria* were formed — in Madrid, in 1927 — and the Catalan Association of Amateur Film and International Congresses (UNICA) in Barcelona, and the relevant publications for filmgoers and fans of the big stars. An interesting school of thought is formed linking film and literature. Guillermo Díaz-Plana (*op. quote*) recalls an article by Agustí Calvet in *El Sol* titled “Charlot y Cervantes” that shows the similarity of the melancholy of Cervantes and the wandering and sad Chaplin. This familiarity between literature and film also affected its structure: the film *La canción del día*, the first sound film produced in Spain, was approached as “an animated photograph of a typical Madrid “sainete” (a one-act dramatic vignette with music)”.



Gloria Swanson, *Indiscreet*, 1931 [ARCHIVO MOTOBIOS]



21. César M. Arconada, «Posesión lírica de Greta Garbo», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., pp. 38-39.

22. *Ibidem*, pp. 40-41.

23. Francisco Ayala, «Perfil de Janet Gaynor en una postal sin fecha», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., p. 43.

24. Luis Buñuel, «Noticias de Hollywood», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., p. 51.

25. Rosa Chacel, «Vivisección de un ángel», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., pp. 61-62.

adolescence. She — a ravishing blonde — handing out temptations from the balustrade of the screen”.²¹

Admittedly, one could ask whether the new woman, or rather modern woman’s sudden arrival on cinema screens, did nothing more than satisfy the erotic curiosity and the platonic and unreachable obsession of male audiences, outside the possible model of liberties suggested by foreign directors but craved for by many women in Spain at the time. In his zealous article Arconada provides some clues in this respect when he writes that Garbo “had to reach that absolute goal, not only challenging the harshness

foráneos, anhelado por muchas mujeres de aquella España. El propio Arconada en su tórrido artículo ofrece alguna pista al respecto cuando escribe que Garbo «tenía que llegar a la meta categórica, no solamente desafiando esa crudeza de la intemperie sensual, sino valiéndose de ella para expresar todo su contenido artístico. El campo de la pasión erótica es reducido».²² Francisco Ayala se adhiere a la opinión admirativa de su colega sobre las mujeres del cine y, ante la visión de la Janet Gaynor de *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927), escribe jubiloso que el espectador conserva dos sensaciones indelebles al salir del cine: «la certidumbre de haber encontrado un temperamento femenino de carácter excepcional, y la duda curiosa de su desnudo corpóreo —o incorpóreo—, que en la obra no se dejaba ni siquiera aludir».²³ Hasta el más mínimo detalle personal e íntimo de las estrellas femeniles despierta la curiosidad del público, como cuenta Buñuel en sus «noticias» recién llegadas de la Meca del cine —o inventadas al estilo *buñueliano*— y que transcribía en las páginas de *La Gaceta Literaria*: «Alarmados nos escriben gran número de lectores para cerciorarse respecto al dentífrico empleado por Mary Pickford».²⁴

Frente a la ardorosa opinión sobre la mujer de celuloide del varón se alza la posición crítica de la escritora vallisoletana Rosa Chacel, quien arremete con ironía y abundantes dosis de prosa poética contra el prototipo estadounidense que llega de Hollywood de la mujer vulnerable. En el artículo «Vivisección de un ángel» de *La Gaceta Literaria* de 1928,²⁵ la autora de *Estación ida y vuelta* describe con sarcasmo el rol de Janet Gaynor, la actriz de *El Ángel de la calle* (1928) de Frank Borzage: «Un ángel, tierno como un conejito de Indias, presta su mansedumbre a la caricia lírica y al bisturí». Chacel se queja además de la «tragedia de las estrellas hembras: valiosísimos entes cinemáticos carentes de mentalidad adecuada para reciclarse sin su ayuda», refi-

of her sensual exposure, but use it in order to squeeze out all her artistic content. The field of erotic passion is reduced”.²² Francisco Ayala goes along with his colleague’s admiring opinion on women in film and, after seeing Janet Gaynor in *Seventh Heaven* (1927), he cheerfully writes that spectators retain two indelible feelings when they leave the film theatre: “the certainty of having found a feminine temperament of an exceptional nature, and the curious doubt of her bodily — or bodiless — nakedness that is not even insinuated in the film”.²³ Even the smallest of personal and intimate details of the feminine stars awakens the curiosity of the

public, as Buñuel describes in his “news” fresh from the Mecca of filmmaking — or invented in his inimitable style — and transcribed onto the pages of *La Gaceta Literaria*: “A great number of readers have written to us in a panic to find out what toothpaste Mary Pickford uses”.²⁴

It is the voice of the Valladolid-born author Rosa Chacel that stands up against man’s zealous opinion of women on film, as she lunges against the American vulnerable woman prototype from Hollywood with irony and abundant doses of poetic prose. In the article “Vivisección de un angel” from *La Gaceta Literaria* in 1928,²⁵ the authoress of *Estación ida y*

riéndose a lo que denomina el cinematismo, cuyo origen no es más que «el subterfugio de la mentalidad yanqui, para arropar esta pureza con lo más pútrido de la moral europea». Finalmente, la escritora zanja la cuestión con una toma de postura poco amable ante el tratamiento —contaminante en su opinión— que el cine de Hollywood hace de la mujer: a caballo entre «la prostitución y la pintura mala». Tampoco se salvan de las invectivas de Chacel la actriz María Corda, cuyos ojos aparecen en pantalla «emparrados de rímeles, cabalgata de jóvenes yeguas», ni la mismísima Garbo, cuyos «torsos de Greta» inundan la pantalla. Otro de los alérgicos a la emulsión del celuloide fue Pío Baroja, para quien, enmendando la totalidad, el cinematógrafo estaba «inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva [...] esos tópicos del modernismo de hace treinta años que recuerdan los vales de tziganos y los perfumes de las perfumerías baratas». Ni los guiones se salvan con don Pío, que cree que el cine está «impregnado de literatura venenosa».²⁶ Y Armando Palacio Valdés, un clásico de las letras de entresiglos y autor de la desconocida *El cuarto poder* —sensacional análisis de la prensa en 1888—, no deja títere con cabeza del negocio del cine: «la codicia de sórdidos empresarios ha explotado la insana curiosidad de la muchedumbre, los viles instintos que yacen en el fondo de nuestra naturaleza animal».²⁷ Suponemos que se refiere a los mismos que el propio Palacio Valdés recoge en su excelente producción novelística: muy refractario se mostró el escritor asturiano ante la llegada del cinematógrafo.

A partir de la llegada del cine sonoro en nuestro país en 1929, aumentaron los espectáculos franceses y estadounidenses en las varietés, así como el jazz. La primera película sonora y hablada estrenada en nuestro país fue *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), de Alan Crossland: el 13 de junio de 1929 se proyectó en el cine Callao. Ramón Gómez de la

vuelta cynically describes the role of Janet Gaynor in *Street Angel* (1928): “An angel, as tender as a guinea pig, who lends her submission to an emotional caress and a scalpel”. Chacel also complains about the “tragedy of female stars: invaluable cinematic objects lacking the appropriate mindset to restrain themselves without help”, referring to what she calls ‘cinematism’, whose origin is none other than “the subterfuge of the Yankee mentality, in order to wrap up purity with the most putrid European morals”. The author eventually settles the issue by taking an off-putting position — a contaminating one according to her — of

how Hollywood films treat women: halfway between “prostitution and a bad painting”. Neither does María Corda get off scot-free from the diatribes of Chacel, whose eyes appear on screen “full of mascara, a cavalcade of young fillies” nor Garbo herself, whose “Greta torsos” inundate the screen. Another person allergic to celluloid film was Pío Baroja, for whom, and rejecting everything to do with film, the cinematographer “was inspired by the ethics of money-worshipping and luxury that is disgusting to my taste [...] those modernist clichés of thirty years ago that remind us of the Tzigane waltzes and the perfumes of

cheap perfumeries”. Not even the screenplays are spared by Don Pío, who thinks that films are “imbued with poisonous literature”.²⁶ Then there is Armando Palacio Valdés, a classic writer of the turn of century and author of the obscure *El cuarto poder* — a sensational analysis of the press in 1888 —, who leaves no stone unturned about the film business: “the greed of the seedy businessmen has exploited the unhealthy curiosity of the masses, those despicable instincts that lie on the very bottom of our animal nature”.²⁷ We assume he refers to the same instincts that Palacio Valdés captures in his novels: the Asturian author

26. Pío Baroja, «En torno a Zalacaín el aventurero», en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., pp. 137-139.

27. Armando Palacio Valdés, en Carlos y David Pérez Merinero (eds.), op. cit., pp. 166-167.



Greta Garbo, *The Painted Veil*, 1934 [Archivo Notorious]



28. Claver Esteban, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 124.

remained quite impervious to the arrival of the cinematographer.

After the advent of sound films in Spain in 1929, there was an increase in the number of French and American shows in the *varietés*, as well as jazz. The first sound and talking film released in our country was *The Jazz Singer*, 1927, by Alan Crossland: it was screened in the Cine Callao in Madrid on June 13th 1929. In *Automoribundia* Ramón Gómez de la Serna talks about the second screening in the Cineclub, when he presented this film dressed up as a black person along with his text “Jazzbandismo”. Spanish intellectuals like Gómez de la Serna were

Serna in *Automoribundia* habla de la segunda sesión del Cineclub, cuando a principios de 1929 presentó disfrazado de negro esta película con su texto «Jazzbandismo». Los intelectuales españoles como Gómez de la Serna se fascinaron con los conciertos de jazz y las proyecciones de cine por sus connotaciones serpentinadas de alegría ferozmente vanguardista, grandiosa y trágica, venida de la tierra de los pieles rojas.

El cine Callao fue inaugurado el 11 de diciembre de 1926 con la película *Luis Candelas, el bandido de Madrid*, del tipógrafo, anarquista y cineasta José María Estivalis Calvo (Armand Guerra). Se dejan sentir en España por aquel entonces las influencias del folletín y la novela romántica y el papel de la mujer no distaba mucho del estereotipo de la protagonista que aguarda a que el galán tome todas las iniciativas. Explica José María Claver Esteban en *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*²⁸ que en *Luis Candelas* el «buen» bandido se enfrenta al duque de Salto, un individuo de clase superior y, a la vez, jefe de policía, que rapta a Maruja, la amada de Luis Candelas; el bandoletero finalmente mata al duque y huye con su amor —siempre pasivo— a Francia. Poco después Carlos Gardel triunfó con *Luces de Buenos Aires* (1931), del chileno Adelqui Millar, y el tango «Tomo y obligo», significativo título que revela una actitud hacia la mujer: la dominación.

La canción del día (1930), del pionero del cine británico Georges Berthold Samuelson, película sonora y parlante, con guion de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, más música de Jacinto Guerrero, se estrenó el 9 de abril de 1930 en el madrileño Real Cinema y está considerada la primera película sonora hablada y cantada de la historia del cine español. Se tuvo que rodar en Londres en menos de un mes por falta de equipos sonoros en España, y la copia estrenada en Madrid se proyectó a falta de secuencias que estaban todavía sin positivar y que se incorporaron en el montaje para el Kursaal de Barcelona el 19 de ese

fascinated by jazz concerts and film screenings due to their convoluted undertones of ferociously avant-garde, grandiose and tragic cheerfulness, brought over from the ‘land of the redskins’.

The Cine Callao was inaugurated on December 11th 1926 with the film *Luis Candelas, el bandido de Madrid*, by the typographer, anarchist and director José María Estivalis Calvo (aka Armand Guerra). In Spain at the time the influences of the feuilleton and romantic novels and the role of women did not differ much from the female character stereotype who waits for the hero to

come along and take the initiative. José María Claver Esteban explains in *Luces y rejas, Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*²⁸ that Luis Candelas, the “good” bandit, faces up to the Duke of Salto, a higher class individual and, in turn, police chief, who kidnaps Maruja (Luis Candela’s beloved); the highwayman finally kills the Duke and escapes with his (always passive) love to France. Shortly after Carlos Gardel was achieving success with *Luces de Buenos Aires* (1931), by the Chilean Adelqui Millar, and the tango “Tomo y obligo” (I take and I oblige) was quite a significant reflection of the attitude towards women:

mismo mes. La película, que en cualquier caso se ha perdido, era una comedia musical y romántica que, a la manera de Romeo y Julieta, hablaba de cómo las diferencias de clases hacían inviable todo lo demás.

El nuevo arte cinematográfico irrumpió en escena e hizo desviar la atención del teatro, que se había agotado en sus propias fórmulas y clichés tardorrománticos y folletinescos. Actores y actrices comenzaron a combinar entonces los escenarios con los platós de los estudios cinematográficos. Dramaturgos y cineastas buscaban, ante todo, el impacto escénico. Los gustos del público estaban cambiando y figuras como las del valenciano Enrique Rambal (1889-1956), «el chico del folletín», que se educó viendo a las actrices Julia Cibera en *Fedora* y a María Guerrero *En Flandes se ha puesto el sol*, promovieron una renovación en los escenarios. Tras estrenar 1789 dramas, llegó a realizar dos películas: la muda *El crimen del bosque azul* (1920), y la sonora *El desaparecido* (1934). Su gran éxito, *El mártir del calvario*, alcanzó más de cinco mil representaciones, y en América, donde se hizo millonario, los indios del Amazonas le pagaban su entrada con pepitas de oro. En un viaje que hizo en 1930 a Estados Unidos compró unos aparatos eléctricos que le permitían desarrollar efectos especiales como una tempestad de arena en el desierto, una tormenta en el mar, el arcoíris... Sus espectaculares efectos escenográficos competían con los que ofrecía el cinematógrafo. Los dramaturgos buscaban nuevas fórmulas y los efectos podían ir, como en el caso del teatro de Enrique Rambal, desde espectaculares incendios de árboles de hierro rellenos a intensas tormentas en el desierto. Así las cosas, el teatro no era capaz de competir con el cine, sus escenas llenas de acción y sus saltos temporales. Rambal fue, en palabras de Fernando Fernán-Gómez, uno de esos editores-mago.

domination.

La canción del día (1930), from the pioneer of British film Georges Berthold Samuelson, a sound and talking picture, screenplay by Pedro Muñoz Seca and Pedro Pérez Fernández, and music by Jacinto Guerrero, premiered on April 9th 1930 in the Real Cinema in Madrid and is considered the first sound, talking and singing film in the history of Spanish cinema. It had to be shot in London in less than a month due to the lack of sound equipment in Spain, and the copy that was premiered in Madrid was screened with missing sequences that had not been developed but were later included in the

editing for the Kursaal in Barcelona on the 19th of the same month. The film – which in any case has been lost and was a musical and romantic comedy similar to Romeo and Juliet – talked about how class differences made everything else impossible.

The new art form of cinema burst onto the scene and took the attention away from the theatre that had already used up its own formulas and late-romantic and feuilleton-like clichés. Actors and actresses started to combine working on the stage with the sets of the film studios. Playwrights and filmmakers, above all, were seeking to achieve a stage impact.

The tastes of the audiences were changing and figures such as Valencian Enrique Rambal (1889-1956), “the feuilleton boy” who was brought up watching actresses Julia Cibera in *Fedora* and María Guerrero in *En Flandes se ha puesto el sol*, promoted the renewal of stage plays. After premiering 1,789 plays, he managed to make two films: the silent film *El crimen del bosque azul* (1920), and the sound picture *El desaparecido* (1934). His big hit, *El mártir del calvario*, was performed over 5,000 times, and in America, where he became a millionaire, the Amazon Indians paid for their tickets with gold nuggets. On a trip to the United



Mary Pickford [Archivo Notorious]



Al principio el teatro y el cine no se entendían como artes distintas, sino como géneros distintos, y el segundo se supeditaba al primero. El cine español mantuvo un criterio de selección de contenidos muy apegado al drama, a la literatura, puesto que este era entendido como de mayor calidad que aquel. Así el teatro regía los movimientos del cine, sobre todo en sus inicios, y empezó a hablarse de «cinedrama» y teatro «cinematografiado». En cualquier caso, la diferencia de costes para el espectador popularizó en muy pocos años el cine —mucho más asequible para las clases medias y las de economía más ajustada—, tanto en España como en los Estados Unidos. Y entre ambos surge la imagen de la mujer, la piel europea de las mujeres sobre la gran pantalla, y parecida comunicación con los públicos, que respiraron los aires cinéfilos de Francia y Estados Unidos. El misterio de la mujer entró por derecho propio traspasando la sábana de la sala de proyecciones y ganó mitología ante los espectadores que acudieron a disfrutar del cine entre 1914 y 1936. Siempre la mujer, que en el cine volvió a ser ella, completa, íntegra y libre, con todo su repertorio ilimitado de expresiones, palabras y caricias, volviendo a ser ella, despojándose del sainete y el tipismo... hasta el alzamiento militar que dio inicio en España a la guerra (in)civil y paralizó de golpe un proyecto maravilloso de modernidad y cultura. La gavilla de muchachas, a uno y otro lado de la pantalla, actrices y espectadoras, fueron tomando la forma de un mundo confuso y alegre, que se estaba moviendo, sin apenas darse cuenta, entre guerras.

States in 1930 he bought several electrical devices that enabled him to develop special effects such as sand storms in the desert, a storm at sea, a rainbow... His spectacular stage effects competed with those directors offered. Playwrights were seeking new formulas and the effects could go from — such as in the case of Enrique Rambal's theatre — spectacular burning stuffed iron trees to severe desert storms. Things being as they were, the theatre was unable to compete with films and their action-packed scenes and leaps in time. Rambal was, according to the words of Fernando Fernán-Gómez, one of those magical editors.

Initially, the theatre and film were not understood as different art forms but as different genres, and the latter subordinated the former. Spanish cinema maintained a content selection criteria

closely linked to drama and literature, because the latter was considered to be of better quality than the former. Therefore, the theatre governed the movements of films, especially in the beginning, and concepts such as "cinedrama" and "cinematographed" theatre started being used. Whatever the case may be, the difference in price for the audiences made films more popular in a very short time — much more affordable for the middle classes and those with a tighter budget — in Spain as well as in the United States. And between the two emerges the image of women, the European skin of women on the big screen, and with a similar connection to the audience, absorbed by the moviegoers of France and the United States. The mystery of women crossed the cinema screen in its own right and

became mythological for the audiences who watched films between 1914 and 1936. Always women, that in films became themselves again, complete, a whole and free person with an unlimited repertoire of expressions, dialogues and caresses, becoming a woman again, breaking loose from the "sainete" (farce) and localisms...until the military uprising that started the (un)civil war in Spain and stopped a marvellous project of modernity and culture in its tracks. This handful of young women, on both sides of the screen (actresses and women spectators) started shaping itself in a confusing and cheerful world that was taking place, without hardly being noticed, between the wars.

LAS mujeres liberadas DEL CINE PRE-CODE, 1927-1934

Guillermo Balmori Serrano

LA RELAJACIÓN moral del cine sonoro Es creencia generalizada que el cine del Hollywood de los años treinta fue más pacato y reprimido que el de décadas posteriores. Y eso fue realmente así... por un tiempo. Durante los últimos años veinte y el comienzo de los treinta, el cine fue realmente libre, mucho más que lo que sería en los años cincuenta por ejemplo y, según en qué términos y concepciones, más incluso que el de hoy en día. Existía censura, sí, pero digamos que no se aplicaba... o al menos no con la rigidez a la que poco después se verían abocadas las películas americanas.

La llegada del cine sonoro fue determinante para «abrir la mente» al público. La palabra, elemento perturbador por excelencia en la Historia de la Humanidad, ejerció su diabólico poder una vez más y echó por tierra aquello de que una imagen vale más que mil palabras. De pronto, el cine se volvió más crudo, más realista. Claro que no solo fue el cine. Estados Unidos se dio de bruces con una crisis económica como no se recuerda en la Historia moderna. Siempre se ha dicho que el cine de aquellos años era escapista, y lo era, pero no menos cierto resulta el florecimiento en aquellos días de un cine sórdido, de historias crudas, y muy realista con el entorno de la Depresión.

La propia esencia de las películas mudas hacía que el espectador percibiese lo que sucedía en la pantalla como algo «artificial», no real. El cine era... ¡bueno, eran películas! Las películas no son la

THE LIBERATED WOMEN OF PRE-CODE CINEMA, 1927-1934

MORAL RELAXATION in sound film It is generally believed that Hollywood films in the 1930s were more prudish and repressed than those of later decades. Indeed, that was the case... for a while. In the late 20s and early 30s the cinema was truly free, much more than it was in the 1950s, for example. Depending on the terms and conceptions applied, it was even freer than the cinema of today. There was censorship, yes, but we could say that it was not applied... at least not with the

strictness that American films were subjected to soon after.

The arrival of sound film was essential in 'opening the minds' of the public. The word – the perturbing factor *par excellence* in the history of the human race – exercised its diabolical power yet again and did away with the cliché that an image is worth more than a thousand words. Films soon became cruder, more realistic, but this was not just limited to the cinema. The USA plunged into an economic crisis hitherto unseen in mo-

dern history. It has always been said that the films of that era were escapist – which is true – but it also saw the rise of a more sordid cinema with stark stories and a very realistic depiction of the years of the Great Depression.

The very essence of silent film meant that the spectator perceived what he/she saw on the screen was something 'artificial', unreal. The cinema was... well, films! Films are not reality. The people in the films did not speak, or at least not in the way everyday people do. They spoke with

realidad. La gente de las películas no hablaba, o al menos no lo hacía como la gente de la calle. Hablaban con cartelitos. El lenguaje no era desde luego el «habitual». Además, la estética inherente al cine mudo de Hollywood era algo premeditadamente ostentoso y glamuroso. Nada que ver con la realidad. Las divas de la pantalla se movían entre aquellas plumas, perlas y lentejuelas. No, no, eso no era ni mucho menos la realidad. ¡Ojo!, ni pretendía serlo.

En el cine mudo claro que había prostitutas, asesinos, e incluso gánsteres, pero... ¡no hablaban! Cuando estos personajes comenzaron a aparecer en las primeras películas sonoras aquello impactó sobremedida al público. Claro, no era lo mismo ver a una fulana hacer la calle en silencio que insinuarse a los hombres con su lenguaje vulgar y provocativo. ¿Y los gánsteres? ¿Decían tacos? Resultaba infinitamente más agresivo un criminal con la lengua suelta y hablando en un argot callejero y soez que el más salvaje pistolero mudo. El público de comienzos de los años treinta había perdido además la inocencia y el «sueño americano» cotizaba a la baja. Las cosas en las calles estaban feas y las prostitutas y los delincuentes comenzaron a formar parte de la vida cotidiana de mucha gente. Los periódicos azuzaban además los casos más sensacionalistas... y la corrupción institucional. El ciudadano medio dejó de ver a sus gobernantes como aliados y todo parecía que estaba podrido, desde los altos gobernantes hasta la policía, pasando por jueces y fiscales. Los tipos listos, y casi héroes, eran precisamente los antisistema como Al Capone.

Pero... ¿y Hollywood? ¿Cómo podía afrontar la fábrica de sueños aquel mundo de pesadilla? La Gran Depresión claro que afectó a Hollywood, pero supo cómo afrontarlo... por los pelos. Muchos grandes estudios estuvieron aquellos días al borde de la quiebra. ¿La solución? La de siempre. Nada nuevo bajo el sol. Violencia y sexo. La fórmula que no falla.

small posters or subtitles, and their language was certainly not 'normal'. Furthermore, the aesthetic of Hollywood's silent films was something essentially ostentatious and glamorous. Nothing to do with reality. The screen divas were bedecked in feathers, pearls and sequins. No, that was certainly not reality, but beware... it certainly did not aim to be realistic.

In silent films there were prostitutes, assassins and even gangsters, but... they didn't speak! When those characters started to appear in the first sound films the audience really flipped. Naturally, watching a hooker play the street in

silence was not the same as a woman using vulgar, provocative language to attract her 'customers'. What about the gangsters? Didn't they swear? A foul-mouthed criminal speaking using street slang was much more convincing than even the roughest silent gunslinger. The audience in the early 1930s had also lost its innocence and the 'American dream' was slowly losing its allure. The situation out on the street was ugly, with prostitutes and delinquents starting to be part of the daily life of a lot of people. Furthermore, the newspapers went for the most sensationalist cases, and then there was widespread institutional corruption. The

average citizen no longer saw the people who governed them as allies and everything seemed rotten to the core, from senior politicians to the police, not forgetting judges and prosecutors. The clever guys -anti-system figures like Al Capone- were almost heroes.

But... what about Hollywood? How was the dream factory going to depict that nightmarish world? Obviously, the Great Depression affected Hollywood, but it was able to deal with the situation...by the skin of its teeth. Many of the bigger studios were on the verge of bankruptcy at the time, so what was the solution? The usual one, nothing new under the sun: sex

Barbara Stanwyck, *Night Nurse*, 1931 [ARCHIVO NOTORIOUS]

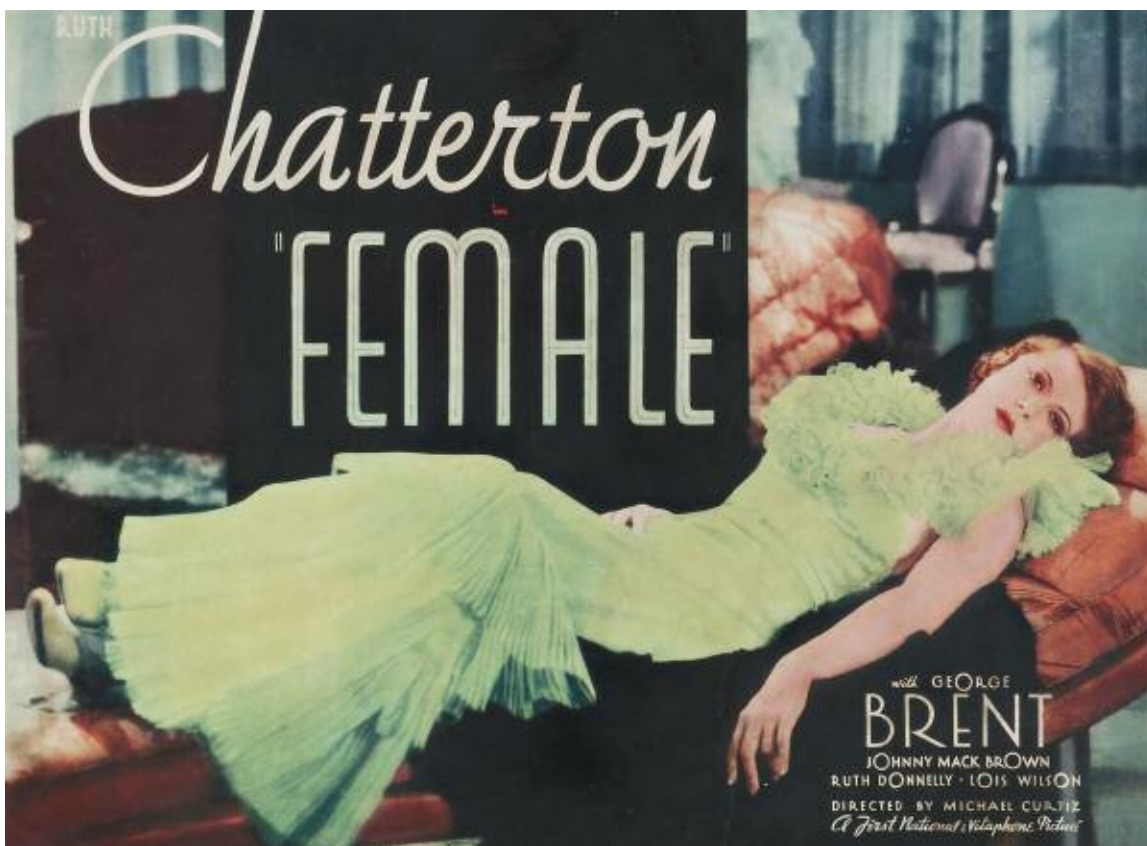


Waterloo Bridge, 1931 [ARCHIVO NOTORIOUS]





Female, 1931 [ARCHIVO NOTORIOUS]



Female, 1931 [ARCHIVO NOTORIOUS]

Es curioso cómo los dos pilares sobre los que se sostuvo el cine americano en aquellos días eran casi contrapuestos. Por un lado, el cine de evasión con historias de lujo, champán y glamur. Por otro, el espectáculo sórdido, callejero y morboso que ahondaba en la herida de la Depresión. De este modo convivieron en el top de los más taquilleros Mae West con Fred Astaire y Ginger Rogers.

Cabe apuntar, y para que el lector no se pierda, que estamos hablando del cine anterior a la implantación férrea del famoso Código Hays. El Código como tal se aprobó en 1930 y era fruto de una autorregulación «forzada» a la que accedieron los estudios de Hollywood ante la amenaza de que el gobierno impusiese una censura estatal que acabase con los dispendios morales que azotaban las películas de aquellos días. Will Hays, un gris funcionario que había sido jefe de Correos, fue la persona que se eligió desde la Meca del cine como niñera para evitar sus travesuras pero, claro, al fin y al cabo a la niñera la pagaba el niño travieso. ¿Podría esta sublevarse? ¿Se atrevería a morder la mano que le alimentaba... y muy bien por cierto? Evidentemente no. De este modo, y durante cuatro años, el Código Hays fue papel mojado. Las cosas estaban prohibidas, pero se hacían. También estaba prohibido el alcohol por aquel entonces y todo el mundo bebía... isobre todo en las películas! Este fascinante período de la historia de Hollywood, que abarca de 1927 a 1934, es lo que actualmente se conoce como *pre-code* y resulta especialmente rico e interesante en lo que a la figura de la mujer y sus avances sociales se refiere.

ALGO MÁS que liberadas El cine de Hollywood ha sido —conocido es por todos—, eminentemente machista, cuando no misógino, y quizá sea hoy en día cuando más. ¿Qué argumentos realmente femeninos o que exploren el verdadero universo de la mujer se proyectan en las salas de hoy en día? ¿Cuántas estrellas actuales de las

and violence, the infallible formula. It is strange how the two pillars on which American cinema was supported at the time were basically opposites. On one hand, escapist films with stories of luxury, champagne and glamour. On the other, sordid, lurid streetwise plots that were inspired by the misery of the Depression. That is how Mae West stood alongside Fred Astaire and Ginger Rogers as the top box office earners.

We should point out, so as not to confuse the reader, that we are talking about the cinema prior to the unwavering implementation of the (in)famous Hays Code. The code was approved in 1930, the

result of an 'imposed' self-regulation that the Hollywood studios agreed to in the face of a threat by the government to apply country-wide censorship that would put an end to the kind of things that were commonly seen in films at the time. Will Hays, a grey civil servant who had been a Postmaster, was the person chosen by the Mecca of film as a 'babysitter' to stop it being naughty but, naturally, the babysitter ended up hitting the unruly child. But would the babysitter protest? Would she dare to bite the hand that fed her... and very well, too? Obviously not. As a result, the Hays Code was not worth the paper it was written on for four years. Things were

forbidden, yes, but they still happened. Alcohol was also banned at the time but everyone was drinking... especially in films! This fascinating period of the history of Hollywood (from 1927 to 1934) is the one known as the 'pre-code' era, and it is particularly rich and interesting in terms of women and social progress.

RATHER MORE than liberated Hollywood cinema has always been — as everyone knows — eminently male chauvinist (if not misogynist), and this is probably even more the case nowadays. What really feminine plots, or those that explore the real universe of women, are

verdaderamente importantes, en la medida en que hoy pueda haberlas, son mujeres? En el cine de los años *pre-code* la mujer tuvo un peso verdaderamente importante en los argumentos de las películas. Y no cualquier tipo de mujer. El cine de aquellos años, cierto es, mostraba los enquistados prototipos de la esposa sumisa, de la damisela en apuros, de la madre virtuosa... pero hubo un lugar bastante destacado para otro perfil femenino. La mujer emancipada, la esposa que quiere la igualdad en el matrimonio, la prostituta que no paga por sus pecados, la chica fuerte que es más audaz que el héroe, la frígida... Hubo incluso hueco para alguna ninfómana y algún guiño lésbico. Aquello sí eran películas «de mujeres», pero..., claro, no duró. Las asociaciones conservadoras y los llamados «guardianes de la moral» se indignaron con todo aquel abanico de «pecadoras» y amenazaron con boicotear al cine en general. La fiesta duró poco, pero fue intensa. Como en toda batalla hubo bajas, y actrices demasiado involucradas con todo aquello pagaron con el olvido sus afrentas. Otras, más inteligentes o mejor asesoradas, supieron reciclarse. En la década siguiente los mejores papeles femeninos se desarrollarían en dos géneros misóginos por definición: el cine negro y el melodrama.

El cine *pre-code* muestra un catálogo de personajes femeninos verdaderamente liberador para la mujer. Ella es quien toma sus decisiones, se atreve a romper tabúes, es la dueña de su destino... y no paga por ello. En el cine de años posteriores toda aquella que osase comportarse como estas antiguas heroínas habría de purgar sus faltas. Toda «pecadora» (y en este concepto entraba toda aquella mujer que se atreviese a guiar su destino de modo no convencional) tendría que pagar por sus pecados en el cine *post-code*. O bien moría, o se quedaba sola, se suicidaba..., nunca podía salir triunfante en su osadía. Esto desde luego no ocurría en *La pelirroja* (*Red-Headed Woman*, 1932), en la que Jean Harlow da vida a una muchacha que se autodefine como una «rompehogares». Primero seduce

shown in movie theatres nowadays? How many of the really top-line stars are women? In the cinema of the pre-code years women played a really important part in film plots... and not just any kind of woman. True, they continued to present the old hackneyed prototypes: the docile wife, the damsel in distress, the virtuous mother... but there was quite a lot of room for another female profile: the emancipated woman, the wife who wants her marriage to be on an equal basis, the prostitute who does not pay for her sins, the strong girl who is bolder than the hero, the frigid woman... There was even a place for the odd nymphomaniac and

nods at lesbianism. These were really 'female' films, but, not surprisingly, it did not last. Conservative associations and the so-called 'guardians of public morality' were indignant in the face of all those 'sinners' and threatened to boycott the cinema in general. The party did not last very long, but it was intense. As in any battle there were casualties, and actresses too involved in the 'sinning' paid the price and disappeared into oblivion. Others, smarter or better advised, managed to re-invent themselves. In the following decade, the best female roles were seen in the two most misogynistic genres by far: film noir and melodrama.

Pre-code cinema reveals a list of female characters that were really liberating for a woman. She became the decision-maker, dared to break taboos, took control of her own destiny... and paid no price for it. In later years, those women who dared to behave like these old heroines were obliged to purge their faults. Any 'sinner' (which included any woman who dared to try and improve her lot in a non-conventional way) would have to pay for her sins in 'post-code' cinema. Either she died, was abandoned, or committed suicide... she could never emerge from her boldness unscathed. This obviously did not happen in *Red-Headed Woman* (1932), in which



Anita Louise, *Our Betters*, 1935 [ARCHIVO NOTORIOUS]



Baby Face, 1933 [ARCHIVO NOTORIOUS]



The divorcee, 1930 [ARCHIVO NOTORIOUS]

a su atractivo jefe, casado, y después le deja por el anciano amigo del padre de este mientras mantiene un romance con su chófer francés. El descarado diálogo lo dice todo: «Soy la mujer más feliz del mundo. Estoy enamorada y voy a casarme», le dice Harlow a su amiga. «¿Te vas a casar con Albert (el chófer)?», le pregunta esta. «No, con Gaerste (el benefactor)». «¿Enamorada de Gaerste?», le vuelve a interrogar extrañada la amiga. «No, de Albert». Al final de la película la vemos codeándose con la alta sociedad parisina (por aquel entonces París era para los yanquis sinónimo de *chic*). Ha cambiado a su amante anciano por otro aún más viejo (y más rico, claro) pero sigue liada con el chófer. Es la viva imagen de la felicidad. Es una triunfadora. Ha logrado su objetivo de llegar a lo más alto de la sociedad... utilizando el sexo, ¡pero qué más da! Un crítico de Nueva York dijo que era la película más depravada que jamás se había rodado. ¿Qué mensaje se estaba dando a la población? ¿El fin justifica los medios? Tal vez sí, pero no con sexo. Eso no se podía permitir.

Otra que se iba de rositas es la Barbara Stanwyck de *Carita de ángel* (*Baby Face*, 1933), film que la Warner rodó como respuesta a *La pelirroja* de MGM. El argumento es todavía más alucinante y viene a contar el caso de una joven que llega a la conclusión de que para que la prostituya su padre, mejor lo hace ella solita... pero con los hombres adecuados. Esta pueblerina llega a Nueva York «pagándose» el billete de tren en la oscura parte trasera de un mercancías junto al revisor. La película hace gala de un corrosivo sentido del humor (tratar estos temas frívolamente irritaba todavía más a los censores) al presentar visualmente el ascenso social de nuestra heroína utilizando el rascacielos de una gran empresa. Ella empieza acostándose con el recepcionista, luego con el segundo de a bordo de un departamento, después con el jefe de personal... y así va subiendo pisos del edificio (¡y es muy muy alto!). Finalmente llega a la cumbre y, al igual que Harlow, es presentada al público como una

Jean Harlow plays a young woman that describes herself as a 'home breaker'. She first seduces her good-looking (and married) boss and then leaves him for one of his father's old friends while she carries on an affair with her French chauffeur. The brazen dialogue says it all: "I'm the happiest woman in the world. I'm in love and I'm going to get married", Harlow tells her friend. "Are you going to marry Albert (the chauffeur)?" the friend asks. "No, Gaerste (the sugar daddy)". "Are you in love with Gaerste?" asks her bemused friend. "No, with Albert". At the end of the film we see her hobnobbing with Parisian high society (at the time Paris was the

synonym for *chic* for Americans). She changed her old lover for someone even older (and richer, of course), but still maintained her relationship with the chauffeur. She is the living image of happiness, a successful woman who has achieved her aim of reaching the top of society... using sex, but so what! A New York critic said that it was the most depraved film ever made. What message was it sending out to the people? The end justifies the means? Perhaps that was the case, but not with sex... that could not be allowed.

Another actress who got off scot-free was Barbara Stanwyck in *Baby Face* (1933), a film that Warner made as a

response to MGM's *Red-Headed Woman*. The plot is even more mind-blowing, telling the story of a young woman who reaches the conclusion that instead of her father prostituting her, well, it would be better if she did it herself... but with the right men. The country girl reaches New York after 'paying for' her train ticket in the darkness of a goods van with the conductor. The film shows a corrosive sense of humour (the frivolous treatment of these subjects frivolously annoyed the censors even more) by visually representing the ascent of the heroine in society through the skyscraper of a big company. She starts off by going to bed with the

triunfadora. Ahora viste a la última, tiene unas joyas estupendas, un larguísimo coche con chófer... ¡Ah, y solo bebe champán, claro! No olvidemos que cuando las jovencitas ven esta película en los cines estamos en el año más duro de la Depresión. ¿Les estaba enseñando Hollywood un modo fácil de lograr «la cima»? ¿Qué clase de «sueños» estaba fabricando la Meca del cine? Pero no nos confundamos. A Hollywood eso le daba igual. Lo que quería era ganar dinero. Como siempre, vamos.

Barbara Stanwyck sería una actriz que supo reciclarse y, pese a haber sido una de las más liberales durante estos años de precensura, decidió «dignificarse» ante el puritano horizonte que se avecinaba. Todo lo contrario que la hoy olvidada Dorothy Mackaill, a la que se identificó en exceso con papeles de fulana y que tenía fama de no morderse la lengua: «¿Quién se lo pasa mejor, quién va mejor vestida y se divierte más? Nosotras, y no porque hagamos de chicas buenas, no, sino porque bebemos, fumamos, bailamos y nos hacen el amor». Le salió caro. Después de la implantación del Código en 1934 su carrera cayó en picado. En su film más famoso, *Safe in Hell* (1931), era una prostituta a las claras. Sin remilgos. Se veía cómo la *madame* la llamaba para que fuera al hotel de un hombre casado: «Está solo en la ciudad. Su mujer está de viaje. Haz que se lo pase bien».

Al cine posterior al Código le costaría mucho mostrar incluso la más elemental compasión hacía las mujeres descarriadas. Muy ilustrativo al respecto resulta comparar la versión *pre-code* de *El puente de Waterloo* (1931) con la mucho más popular que se rodó en 1941. La chica de la primera ya es prostituta cuando conoce al militar que se enamora de ella. El hecho de que él no sepa el oficio de su amada no es suficiente para justificar el romance porque él está limpio, sí, pero ella no. No es suficiente con que él la crea limpia. Ha de serlo de verdad. Cuando Robert Taylor conoce a Vivien Leigh en la segunda versión, ella es bailarina en una

receptionist, then with an assistant manager, then the head of personnel... and that is how she ascends the floors of the building (and it is very high!). She finally reaches the top and, like Harlow, is presented to the audience as someone who has succeeded. She now wears the latest fashions, has wonderful jewels, and a really long car with a chauffeur... and (naturally) only drinks champagne. Let us not forget that when young girls first saw this film it was during the hardest year of the Depression. Was Hollywood showing them an easy way to reach the top? What kind of dreams was the Mecca of film fabricating? We should be clear about

one thing, though: Hollywood did not care. What it wanted to do was earn money, as ever.

Barbara Stanwyck was one of the actresses who re-invented themselves despite being one of the most liberal in the pre-code years. She decided to 'dignify herself' in view of the approaching wave of puritanism. Quite the opposite of the now-forgotten Dorothy Mackaill, who was too closely identified with roles as a call girl, and a woman who had a reputation for not biting her tongue: "Who has the best time, who is dressed the best and enjoys themselves more? Us, and not because

we are good girls, no, because we drink, smoke and dance and they make love to us". She paid the price. After the implementation of the Code in 1934 her career took a dive. In her most famous film *Safe in Hell* (1931), she was an out-and-out prostitute. No qualms. We see the *madame* calling her to go the hotel where a married man is staying: "He's alone in town. His wife is away. Make sure he has a good time".

Films after the Code had it tough when trying to show even the slightest compassion towards wayward women. It is very illustrative to compare the pre-code version of *Waterloo Bridge* (1931) with the

much more popular 1941 version. The girl in the former is already a prostitute when she meets a soldier who falls in love with her. The fact that he does not know what his loved one does for a living is not enough to justify the romance; he is 'clean', yes, but she is not. It is not sufficient for him to think she is clean, she really has to be. When Robert Taylor meets Vivien Leigh in the second version, she is a dancer in a classical ballet company. In other words, he does not fall for a call girl. That comes later. To justify the main character's fall into the world of prostitution, the plot puts her in such an extreme situation that it is presented to her as the

compañía clásica. Es decir, no se enamora de una fulana. Eso viene luego. Para justificar la caída de la protagonista al mundo de la prostitución, el argumento la pone en una tesitura tan extrema que la se presenta como el único medio de supervivencia. Además, y a diferencia de la primera, ella solo se desvía de la senda virtuosa cuando cree que él ha muerto y todo le da igual. Este punto es importante ya que de este modo ella es sabedora de que no va a poder ofrecer ya nunca su virtud al amado. Es decir, el «orgullo de macho» queda en cierto modo salvaguardado, al menos en la intención. Al final la pobre chica muere en las dos versiones, con la diferencia de que, mientras en la de 1931 lo hace por resolver un romance imposible, en la de 1941 es por imposición de la censura. La nueva versión fue considerada una película fuerte en su época.

SORRY, I'm a lady Pero las prostitutas no eran desde luego las heroínas que más preocupaban a los moralistas. Ninguna espectadora «normal» se iba a sentir identificada con una prostituta ni desde luego iba a querer imitarla. Las peligrosas eran las mujeres liberadas, las chicas sin prejuicios que campaban también a sus anchas en el cine de aquellos años. El personaje de Constance Bennett en *Our Betters* (1933) es un buen ejemplo de lo que realmente podía molestar, y mucho, a los censores. Da vida a una rica heredera americana que acude pura a su matrimonio con un noble inglés y que el mismo día de la boda descubre que él tiene una amante. Desde luego el disgusto no parece durarle demasiado y en la siguiente secuencia la vemos ya perfectamente integrada en la hipócrita alta sociedad británica. Todas sus amigas tienen por supuesto un amante pero ella da otra vuelta de tuerca al liarse a escondidas con el *gigoló* de su mejor amiga. Es decir, la buena y sana chica americana ha sido pervertida por los «extranjeros». Porque, para los moralistas americanos, había principalmente dos malas influencias en la

only way to survive. Furthermore, and in contrast to the former, she only strays from the path of virtue when she thinks he has died, and she stops caring about anything. This point is important because she realises that she will no longer be able to offer her virtue to her loved one. In other words, 'male pride' is safeguarded in a way, at least in terms of intention. The poor girl finally dies in the two versions, with the difference being that she does so in the 1931 film to resolve an impossible romance while in the 1941 version it is imposed by the censor. Indeed, the second film was considered a 'strong' film at the time.

SORRY, I'm a lady Nevertheless, prostitutes were certainly not the heroines that most worried the moralists. After all, no 'normal' cinemagoer would identify with a prostitute or would want to imitate one. The dangerous women were the liberated ones, the unprejudiced young things who strutted unfettered across the screen in those years. The character of Constance Bennett in *Our Betters* (1933) is a good example of what could be really bothersome to the censors. She plays a rich American heiress who is still a virgin when she marries an English nobleman but the very day of the wedding she discovers that he

sociedad moderna: lo extranjero y lo urbano. Las grandes urbes estaban acabando con los buenos usos tradicionales asentados en las pequeñas poblaciones. Las costumbres extranjeras, también. Tras la imposición del Código la alemana Marlene Dietrich y la sueca Greta Garbo fueron declaradas «veneno para la taquilla».

Muchas veces esta contraposición entre lo tradicional y lo moderno llegaba incluso a personalizarse, y en un mismo film convivían la mujer casera de la vieja escuela con la frívola para la que los valores «de toda la vida» eran una antigualla. La diferencia entre los films *pre-code* y los de después estribaría que en los primeros la heroína no tendría por qué ser la que guarda las formas mientras que en los films posteriores siempre sería así. Muy original resulta la contraposición de los dos personajes femeninos del film *This Man is Mine* (1934). Irene Dunne, toda una dama, es una chica moderna pero honesta. Está casada con Ralph Bellamy, que es un calzonazos, y teme que lo va a perder cuando de pronto reaparece su primera novia, bellísima Constance Cummings, que es ninfómana. Aquí la dualidad no se plantea entre una mujer tradicional y otra urbanita sino que las dos son de ideas avanzadas. El personaje de Cummings indudablemente no tendría cabida en el cine *post-code*.

Con todo, estas protagonistas *pre-code* eran a menudo presas de muchas contradicciones. No es fácil ser tan liberada en plenos años treinta. En *Hembra* (*Female*, 1933), Ruth Chatterton da vida a una de las mujeres más fascinantes de aquel período. Interpreta a una astuta y aguerida empresaria que se comporta con los hombres como estos lo hacen con las mujeres. Ella tiene secretarios de buen ver y se cita por la noche en su casa con sus empleados más atractivos con la excusa de «hablar de trabajo». Una vez que tiene la «presa» donde quería, comienza su ritual de depredación sexual. «Pide vodka, como Catalina de Rusia, para fortalecer a sus amantes», dice el mayordomo cuando la Chatterton toca un

has a lover. Her displeasure does not seem to last very long because, in the next sequence, we see her perfectly integrated into the hypocritical British high society. All her friends (naturally) have a lover but she gives another turn of the screw when she secretly gets involved with her best friend's gigolo. In other words, the good, healthy American girl has been perverted by the 'foreigners'. For American moralists, there were basically two bad influences in modern society: foreigners and city life. The big cities were doing away with good old traditional values in small towns, and foreign customs too. After the imposition of the Hays Code the

German Marlene Dietrich and the Swede Greta Garbo were declared 'poison for the box office'.

Quite often this contraposition between the traditional and the modern was even personalised, and the old school housewife could coexist alongside the frivolous woman for whom 'lifelong' values were too old-fashioned in the same film. The difference between the *pre-code* films and the later ones lies in the fact that in the former, the heroine did not have to be the one to show good manners, while this would always be the case later. The contraposition of the two female characters of *This Man is Mine*

(1934) is very original. Irene Dunne, a real lady, is a modern but honest woman. She is married to a henpecked Ralph Bellamy, but she fears that she will lose him when his first girlfriend – the beautiful Constance Cummings – appears on the scene again. Not only that, she happens to be a nymphomaniac. Here it is not a case of a duality between a traditional woman and an urbanite because both have progressive ideas. Cummings' character would surely not have had a place in *post-code* cinema.

Even so, these *pre-code* characters were often full of contradictions. It was not easy to be so liberated in the 1930s. In



Baby Face, 1933 [ARCHIVO NOTORIOUS.]

botón solicitando al servicio que le traiga la munición necesaria para su rito de apareamiento. Entonces tira un cojín al suelo señalándole el camino al desconcertado invitado. Al día siguiente, ya en la oficina, se puede ver al chico agotado de la noche anterior y a ella pletórica. «¿De dónde sacas tanta energía?», le dice su mejor amiga.

En un asombroso cambio de roles tradicionales, algunos de estos empleados no entienden el juego de su jefa ya que desean que su «romance» se prolongue. Ella se los quita de encima destinándolos a otras filiales de la empresa. «Soy una mujer muy ocupada. No puedo perder el tiempo con hombres celosos y enamoradizos», le dice a uno de ellos. Pero

Female (1933), Ruth Chatterton plays one of the most fascinating women from that period, an astute and feisty businesswoman who behaves towards men as they do towards women. She has good-looking male secretaries and invites her most attractive employees to her house at night with the excuse of 'speaking about work'. Once she has her 'prey' where she wants him, she starts her ritual of sexual depredation. "Ask for vodka, like Catherine of Russia, to strengthen your lovers," says the butler when Chatterton presses a button for him to bring her the ammunition she needs for her mating rite. She then throws a cushion

on the floor to show her disconcerted guest where to go. Next day in the office we see the young man, exhausted from the night before while she is plethoric. "Where do you get so much energy from?" her best friend asks her.

In a surprising change of traditional roles, some of the employees do not understand what their boss is up to because they would like their "romance" to last. She gets rid of them by sending them out to other subsidiaries of the company. "I'm a very busy woman. I can't waste time with jealous and enamoured men", she tells one of them. She is generous, however, but in a humiliating

es humillantemente generosa. Al día siguiente del «servicio», el empleado recibe una cuantiosa bonificación.

La película se encarga de demostrar que esta mujer es muy superior intelectualmente a los hombres que la rodean pero de pronto aparece el protagonista, George Brent, y el machismo más recalcitrante se apodera de la historia. Al ser el único que planta cara a su jefa —«Fui contratado como ingeniero. No como *gigoló*»—, le dice, hace que esta se derrita. El film es valiente en el planteamiento, pero no en su resolución. Al final, la protagonista se enamora y comprende que el único modo de retener a su macho es dejarse de tantas «extravagancias» y comportarse «de modo femenino». Esto implica dejar de ser la jefaza de la empresa y dedicarse a las tareas domésticas.

SAGRADO matrimonio El caso de *Hembra* es paradigmático del aspecto «organizativo» y, en cierto modo, «apaciguador» que tenía el matrimonio en aquella época, sobre todo en las películas. Toda chica decente debía casarse y, una vez casada, se le cortaban las alas de los que pudiera haber pretendido ser o hacer con anterioridad. El matrimonio es el que pone en su sitio a la casquivana protagonista de *Hembra*, y si podía con ella bien sabe Dios que podría con todas. Pero hasta eso se trastocó en estas películas... ¡y cómo!

Las revistas de fans no hacían más que publicitar los romances de estrellas de cine que casi nunca pasaban por el altar y que, cuando se casaban, se divorciaban como quien bebe un vaso de agua. En cierto modo desde Hollywood se estaba mandando el mensaje de que el matrimonio no era tan sagrado como parecía, tomarlo tan en serio como lo habían hecho tus padres o abuelos era algo anticuado y hasta un poco «paleta». Los personajes sofisticados y urbanitas de estas películas parecían estar por encima de las reglas que regían la institución matrimonial. Ellos lo

way. The day after the “service”, the employee receives a hefty bonus.

The film makes sure that it shows a woman who is intellectually very superior to the men around her, but suddenly the main character appears — George Brent — and the most dyed-in-the-wool male chauvinism takes over the story. Being the only one to stand up to his boss, telling her “I was taken on as an engineer, not as a gigolo”, he makes her break down. The film’s proposition is courageous, but its resolution is not. At the end, the boss falls in love and realises that the only way to keep her man is to give up so many ‘extravagances’ and behave ‘in a feminine

way’. That meant stopping being the big boss in the company and dedicating herself to the house and home.

HOLY matrimony The case of *Female* is paradigmatic of the ‘organisation’ aspect and, in a way, the ‘conciliatory’ role that marriage had at the time, and particularly in films. Any decent girl should get married and, once married, anyone who wanted to do or be something else afterwards had the rug pulled from under their feet. Marriage is what put the flighty main character of *Female* in her place, and if it could do it to her, well, who knows what could be done

with all of them? But even that went wrong in these films... and how!

Fanzines publicised the romances of film stars who hardly ever got married, and if they did they usually got divorced in no time at all. In a way, Hollywood was sending out a message that matrimony was not as holy as it appeared, and that taking it seriously like people’s parents and grandparents was rather old-fashioned and even a little ‘hillbilly’. The sophisticated urbanites in these films seemed to be above the rules that governed the institution of marriage. They twisted it and played with fire. In *Merrily We Go to Hell* (1932), Sylvia Sidney



Merrily We Go to Hell, 1932 [ARCHIVO NOTORIOUS]

somos parientes lejanos. Es mi esposa». Para más inri este film estaba dirigido por una mujer, Dorothy Arzner.

Pero el tema de la infidelidad llevaba aparejado otro aún más espinoso. ¿Era lo mismo la infidelidad del hombre a la mujer que de la mujer al hombre? ¿Se debían tratar igual en el cine? En el cine clásico de Hollywood nunca se trató igual pero en estas películas *pre-code* sí se pretendió, o al menos se cuestionó. La película donde más claro se ve esto es *La divorciada* (*The Divorcee*, 1930), que le valió el Oscar a Norma Shearer y en donde una esposa le paga con la misma moneda la infidelidad a su esposo. «He equilibrado las cuentas. Eso es todo», le dice al marido en la

utters a defining phrase: “Gentlemen, let me introduce you to holy matrimony, modern style! Separate lives, twin beds and antidepressants in the morning”. Everyone had a lover, sleeping around was the order of the day and people moved in very liberal atmospheres. In *Merrily We Go to Hell* the married couple play a game of ‘open marriage’ in which they both go out with different partners and even kiss them in front of their respective spouses. “Hey, Jerry! Meet your namesake, Mrs. Corbett?” Cary Grant (Sylvia Sidney’s lover) says to Fredric March, who jokingly replies “Yes, we’re distant relatives. She’s my wife”. To

top it all, the film was directed by a woman, Dorothy Arzner.

The theme of infidelity, however, involved another, even trickier one. Was a man’s infidelity to a woman the same as a woman’s to a man? Should the cinema treat them in the same way? In classic Hollywood cinema it was never treated like that although an effort was made in the *pre-code* years, or at least the idea was challenged. The film where this is most clearly seen is *The Divorcee* (1930), for which Norma Shearer won an Oscar, and in which a wife turned the tables on her husband following an affair. “I’ve balanced the account. That’s all.” she tells

mejor secuencia del film. En efecto, ella también se ha acostado con otro, pero no con cualquiera, sino con el mejor amigo del marido, con el hombre que les presentó. Este detalle, que ella calla alegando un «por Dios, no seas convencional», es, sin embargo, lo que más molesta al marido. Él dice que no puede vivir pensando a cada instante quién habrá sido el amante de su esposa. «Yo pensaba que tenías roto el corazón, como yo, pero veo que lo que tienes herido es tu orgullo», le dice ella. La equiparación entre hombre y mujer en el ámbito de la infidelidad era algo casi inaudito en el cine de la época, si bien es verdad que moralmente ella era peor que él ya que su infidelidad es por venganza y resentimiento. «Este es un buen momento para aplicar tu teoría de que “no pasa nada” con una infidelidad», le dice a un esposo que ve como sus propias palabras se le vuelven en contra cuando minutos antes le ha confesado a su mujer que en el fondo solo se siente como un niño que hubiera hecho una travesura. «¡Qué bien que haya mujeres fáciles!, pero nunca en el hogar de uno, ¿verdad, Ted?». La humillación es absoluta.

Muchas de las heroínas de estas películas evitaban literalmente el matrimonio y preferían vivir «en pecado», incluso ante la pertinaz insistencia de sus novios de que sentasen la cabeza y se casasen (el mundo al revés, según los parámetros de las películas que vendrían después). En *La diosa de Montmartre* (*The Common Law*, 1931), Constance Bennett es la mantenida de un rico al que abandona para convertirse en modelo y posar desnuda para un pintor americano en París, Joel McCrea. Mientras están en Europa conviven sin estar casados pero cuando él planea regresar a América le plantea el matrimonio a ella, que no lo quiere ni en pintura. En muchas ocasiones el argumento llega a demostrar lo negativo que resulta el matrimonio para las relaciones de pareja. Barbara Stanwyck rompía con un novio que la incita a casarse en *Illicit* (1931), film cuya publicidad rezaba: «¿Amor matrimonial o ilícito (en letras enor-

the husband in the best sequence of the film. Indeed, she also slept with someone else, but not just anyone, the husband's best friend, the man who introduced them to each other. This little detail, which she glosses over by saying "for God's sake, don't be so conventional" is, nevertheless, what bothers the husband the most. He says he cannot live thinking about his wife's lover all the time. "I thought your heart was broken, like mine, but I see that your problem is hurt pride", she tells him. The matching of men and women regarding infidelity was something almost unheard of in films of the time, although her cheating was morally worse because

it came from a desire for revenge and resentment. "This is a good time to apply your theory of 'business as usual' to an infidelity", she says to her husband, who sees how his own words work against him by confessing, just a few minutes earlier, that he basically feels like a child who had done something naughty. "Isn't it great that there are easy women?! But never in your own home, right, Ted?" Complete humiliation.

Many of the heroines of these films literally avoid marriage and prefer to live 'in sin', even in the face of their insistent boyfriends who think they should settle down and get married (the world turned

upside down, according to the parameters of the films that came later). In *The Common Law* (1931), Constance Bennett is a kept woman, by a rich man she then leaves to become a model and pose naked for an American painter in Paris, Joel McCrea. They lived together when they were in Europe, but when he decided to return to America he asked her to marry him, which was the farthest thought from her mind. On many occasions the plot shows how negative marriage can be for a couple's relationship. Barbara Stanwyck broke off with a boyfriend who wanted to marry her in *Illicit* (1931), a film announced, in giant

mes)...? ¿Cuál ha de preferir una chica moderna?» Al final transigía y se casa con él pero, tal y como ella predijo, el matrimonio resulta ser el fin del amor entre ambos. Conclusión: deciden vivir como si no estuviesen casados para salvar su amor.

¿Y ESTO llegó a España? Pero claro, todo esto era en Hollywood, en Estados Unidos, que siempre era más avanzado social y moralmente... o al menos eso se creía en aquella época. Pero, ¿y en España? ¿Esta corriente liberalizadora de las mujeres pre-code llegó aquí?

Es curioso, pero no sabemos si aquellos moralistas americanos que impulsaron la aplicación férrea del Código Hays eran conscientes de que en el fondo estaban fijando las conductas morales de casi todo el planeta. En principio lo que a ellos les preocupaba era una América sana y sin «influencias extranjeras» perniciosas, pero, claro, las películas de Hollywood llegaban a todos los rincones del mundo, por lo que su influencia en los hábitos y costumbres morales era incalculable.

En el caso español, Hollywood rodó y distribuyó este cine pre-code justo en la época de la Segunda República por lo que, aunque pueda parecer extraño, la mayor parte de estas películas se pudieron ver en nuestras salas (luego hubiese sido imposible, claro). Choca cómo, por ejemplo, se pudo distribuir entre nosotros *La divorciada*, cuando ni siquiera el divorcio estaba permitido en España. La palabra divorcio, de hecho, fue, digamos, «rentabilizada», por lo que tenía de atrevida en la época para atraer público a los cines españoles. En el caso de *Hijos del divorcio* (*Children of Divorce*, 1927) o del musical *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, 1934) se tradujo literalmente el título original americano, pero otras películas como *Divorcio por amor* (*Westward Passage*, 1932) introducían el término apostá.

letters, as 'Marital or illicit love? What should a modern girl prefer?' She finally gives in and marries him but, as she predicted, the marriage meant the end of the love between them. Conclusion: they decide to live as if they were not married to save their love.

DID THIS reach Spain? Ah, yes, but that was in Hollywood, in the United States, which was always more advanced socially and morally... or at least that is what people thought at the time. But what about Spain? Did that liberating current of pre-code women reach here?

Strangely, we do not know if those Ame-

rican moralists who were behind the unwavering application of the Hays Code were aware that they were basically setting the moral standard for almost the entire planet. They were initially concerned about a 'healthy' America without pernicious 'foreign influences' but, of course, Hollywood films reached all the corners of the world, so their influence on people's moral habits and customers was incalculable.

In the case of Spain, Hollywood filmed and distributed pre-code cinema right at the time of the Second Republic so, although it might seem strange, people could see most of these films in our cine-

mas (of course, this would have been impossible later, under Franco). For example, it is striking that the film *The Divorcee* was shown here, at a time when not even divorce was permitted in Spain. In fact, the potential of the word 'divorce', was, shall we say, 'exploited' because it had quite a pull in terms of attracting audiences to Spanish cinemas. In the case of *Children of Divorce* (1927) or *The Gay Divorcee* (1934) the original American title was translated directly, but in others such as *Western Passage* (*Divorcio por amor* ['Divorce for Love' in Spanish], 1932) **they introduced the word on purpose.**

Of all the films quoted in this article,

De todas las películas nombradas anteriormente en este artículo, la mayor parte fueron estrenadas en nuestro país en los años anteriores a la Guerra Civil. De este modo, los españoles y, cómo no, las españolas, fueron testigos, casi a la par que los americanos, de la inmoralidad de Jean Harlow y Barbara Stanwyck en *La pelirroja* y *Carita de ángel*, del poderío económico utilizado para la voracidad sexual de Ruth Chatterton en *Hembra* o de los amancebamientos «ilícitos» de heroínas como la Constance Bennett de *La diosa de Montmartre*. Llegaron incluso las escandalosas películas de Mae West. *No soy ningún ángel* respetaba la literalidad del título original americano, *I'm no Angel* (1932), pero con *Lady Lou* (1933) se quiso ir más allá incluso que los americanos y se la tituló en un principio *Nacida para pecar*. No pudo ser. Al final se obligó a cambiar ese título tan sugerente por el original *Lady Lou*. ¡Pero si en España llegó a estrenarse incluso la versión que la Paramount hizo de *Santuario* de William Faulkner, calificada por algún crítico americano como la obra más repugnante jamás escrita! Aquí se tituló *Secuestro* (*The Story of Temple Drake*, 1933) y nuestros compatriotas pudieron escandalizarse a gusto con el lascivo personaje de Miriam Hopkins, una actriz a la que también pudo verse en el famoso *menage a trois* de *Una mujer para dos* (*Design for Living*, 1933).

Pero las españolas de la época no solo pudieron ser testigos de las andanzas sexuales de estas «artistas americanas». Había otro tipo de mujer llegada de Hollywood que suponía una avanzadilla no tanto sexual sino social e incluso moral. La adaptación de la famosa novela de Sinclair Lewis *Ann Vickers*, sobre una mujer que renueva el sistema penitenciario americano, llegó a España titulada como *Ana Vickers* (1934), y en ella Irene Dunne encarnaba a una chica que rechazaba el matrimonio, pese a estar embarazada, para poder llevar a cabo libremente su labor social. Este es un aspecto muy importante. No solamente vivían en pecado o



Three on a Match, 1932 [ARCHIVO NOTORIOUS]

se quedaban embarazadas fuera del matrimonio las «ligeritas de cascós». En estas películas había también «buenas chicas» que pasaban por esto. ¡Ojo!, y no se las condenaba. Mujeres felizmente casadas y de buena posición también tomaban las riendas de sus vidas, aunque fuesen directas a la perdición como la Ann Dvorak de *Tres vidas de mujer* (*Three on a Match*, 1932), que descubre que su estúpido y atractivo marido le aburre y que lo que realmente la excita sexualmente son los canallas. Al final lo único que la redime es un hijo al que se lleva con ella a una loca vida de sexo y drogas.

Pero todas estas «excentricidades» eran vistas precisamente como eso por la mayoría de los espectadores españoles. Aquí había otro tipo de heroína «atrevida» que gustaba más. ¿Por qué? Muy sencillo. Por un tema de «justificación». El público disfrutaba de lo lindo con las mujeres que purgaban sus penas (¡qué español esto!). Todo el mundo entendía, por ejemplo, a la protagonista de *La usurpadora* (*Back Street*, 1932), que sufría lo indecible como «la otra». Si sufrías, casi podías justificar tus pecados. Las películas de madres aman-tísimas, un filón en el Hollywood de los primeros años treinta, eran las perfectas para desarrollar este masoquista concepto. En España fueron grandes éxitos *La mujer X* (*Madame X*, 1929) y *El pecado de Madelon Claudet* (*The Sin of Madelon Claudette*, 1931), en la que la protagonista llegaba a prostituirse por el bien de su hijo, de igual modo que Marlene Dietrich hacía la calle en *La venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932) para poder pagarle una operación a su marido. En *Barrio chino* (*Frisco Jenny*, 1932) Ruth Chatterton iba más allá y regentaba ella solita el mayor burdel de San Francisco para que su hijo pudiese convertirse en un fiscal del distrito moralista que sin embargo intentaría acabar con ella.

most of them were premiered in our country in the years before the Civil War. This meant that Spanish men – and women – could see, almost at the same time as the Americans, the immorality of Jean Harlow and Barbara Stanwyck in *Red-headed Woman* and *Angel Face*, the financial power used for the sexual voracity of Ruth Chatterton in *Female* or the ‘illicit’ *de facto* relationships of heroines such as Constance Bennett in *The Common Law*. Even the scandalous films of Mae West reached Spain. *No soy ningún ángel* literally stuck to the original American title, *I'm no Angel* (1932), but in the case of *Lady Lou* (1933) they wanted to

go even further than the Americans and the film was originally titled *Nacida para pecar* (*Born to Sin*). It did not happen. They finally had to change that highly suggestive title for the original *Lady Lou*. However, the version that Paramount made of William Faulkner's *Sanctuary* was premiered in Spain; it was described by one American critic as the most repugnant work ever written! Here it was titled *The Story of Temple Drake* (1933) and our compatriots could be wonderfully scandalised by the lascivious character of Miriam Hopkins, an actress who also appeared in the famous *menage à trois* in *Design for Living* (1933).

However, Spanish women of the time not

only witnessed the sexual exploits of these ‘American artists’, there was another kind of woman who arrived from Hollywood who represented not so much a sexual avant-garde but a social and even moral one. The adaptation of the famous novel by Sinclair Lewis *Ann Vickers*, about a woman who renews the American prison system, reached Spain with the title *Ana Vickers* (1934), with Irene Dunne playing a young woman who rejected marriage, despite being pregnant, to carry out her social work in freedom. This is a very important point. Not only did these ‘light-headed women’ live in sin or got pregnant outside

marriage in these films, some ‘good’ girls also found themselves in the same situation. The interesting thing is that they were not condemned! Happily-married women with good social standing also took over the reins of their lives, even though they might go straight to Hell like Ann Dvorak in *Three on a Match* (1932), who discovered that her wonderful, good-looking husband bored her and what really excited her sexually were scoundrels. The only thing that redeems her in the end is her son, whom she takes with her on a crazy life of sex and drugs.

However, all these ‘eccentricities’ were

seen as just that by the majority of Spanish filmgoers. Here was another kind of ‘daring’ heroine that Spaniards liked more. Why? Very simple. It is a matter of ‘justification’. The audience loved watching women purging their troubles (how Spanish is that!). Everyone could identify with, for example, the main character of *Back Street* (1932), who suffered as much as ‘the other woman’. If you suffered, you could almost justify your sins. Films with loving mothers, a cash cow in the Hollywood of the early 1930s, were perfect for developing this masochistic concept. In Spain great successes were *Madame X* (1929) and *The Sin of Madelon*

Claudette (1931), in which the main character turned to prostitution for the good of her son, as Marlene Dietrich did in *Blonde Venus* (1932) to pay for an operation for her husband. In *Frisco Jenny* (1932) Ruth Chatterton went even further and ran the biggest brothel in San Francisco on her own so that her son could become a prosecutor in a moralistic district that would end up trying to do away with her.

JUNIO
1922

PRECIO 20 C
ORO AMERICANO O SU EQUIVAL
EN ESPAÑA — UNA PES

CINE-MUNDIAL

Cine-Mundial, n.º 6, junio de 1922 • June 1922



Gloria
Swanson

Estrella De Las Producciones
— PARAMOUNT —
Los principales productores y
distribuidores de fotodramas
en el mundo ~

Entered as second-class matter October 7th, 1920, at the Post Office at New York, N. Y., under the Act of March 3rd 1879.
Registrada e inscrita en la Administración de Correos de la Habana como correspondencia de segunda clase.
June, 1922, Vol. VII, No. 6 — A monthly published by the Chalmers Publishing Company, at 516 Fifth Avenue, New York, N. Y.
Subscription price: \$2.00. Single copy: 20 cents.

EL IMPACTO DEL cine norteamericano EN LA MUJER ESPAÑOLA, 1914-1936

Moisés Rodríguez

EL CINE MUDO llega a España El 10 de marzo de 1894, una bailaora flamenca española, Carmen Dauset Moreno, artísticamente conocida como Carmencita, visitaba el primer estudio cinematográfico de la industria del cine, el Black Maria Studio, en Nueva Jersey, para efectuar uno de sus bailes. Thomas Alva Edison la filmó y aprovechó ese baile, titulado «Carmencita», y que apenas dura veintiún segundos, para promocionar por toda América el kinetoscopio. Carmen Dauset se convertía así en la primera mujer en aparecer en un film mudo. Era una mujer conocida en toda Norteamérica, pero en España tardaría en llegar el cine y nada se sabía de la pionera del cine mudo. De hecho, no hay constancia de la fecha de su muerte (podría ser antes de 1923), puesto que los periódicos en nuestro país no publicaron nada...

«El cine origina enfermedades en el órgano de la vista, el cine es la escuela del vicio, el cine, con sus estridencias y dramas, predispone al crimen», advertía la prensa de España en 1918 sobre el invento de los hermanos Lumière. A pesar de ello, en sus comienzos el cine ejerció una singular fascinación sobre los espectadores españoles. Aquella pantalla luminosa al fondo de una sala oscura representaba una ventana abierta a otros mundos y a otras vidas, contemplando hechos extraordinarios. El espectador quedaba envuelto por un ambiente mágico,

THE IMPACT OF NORTH AMERICAN FILMS ON SPANISH WOMEN, 1914-1936

SILENT FILMS arrive in Spain On March 10, 1894, a Spanish flamenco dancer, Carmen Dauset Moreno, whose stage name was Carmencita, visited the first studio in the film industry—the Black Maria Studio, in New Jersey—to perform one of her dances. Thomas Alva Edison filmed it and used the dance, titled *Carmencita*, which just lasted 21 seconds, to promote his kinetoscope across America. So Carmen Dauset became the first woman to appear in a silent film. She

was well-known throughout North America, but in Spain the arrival of films took time and nothing was known of that pioneer of silent films. In fact, there is no evidence of the date of her death (it could be before 1923) since the newspapers in our country did not publish anything.

“Films cause sight organ diseases. Films are a school of vice. Films, with their stridency and dramas, predispose to crime,” warned the Spanish press in

1918 about the invention of the Lumière brothers. Despite this, films exerted a singular fascination on Spanish viewers from the start. That illuminated screen at the end of a dark room represented a window to other worlds and other lives, where they contemplated extraordinary events. The spectator was surrounded by a magical atmosphere, although screening locations were a far cry from what we know today.

aunque el lugar de exhibición dista mucho de ser como lo conocemos ahora.

A principios del siglo XX las barracas de feria eran los lugares que acogían los primeros espectáculos en nuestro país. Ese cine de feria podía tener un aforo de quinientas localidades, con unos precios que variaban entre unos quince o veinte céntimos para la entrada general y veinticinco o cuarenta para las de preferencia (el kilo de pan costaba en Castilla unos cuarenta céntimos).

Poco a poco el público español comenzó a asistir a esas barracas de feria, sobre todo un público perteneciente a las clases populares y medias, con abundante presencia de niños.

Las películas eran muy cortas: cada rollo tenía una duración aproximada de dos o tres minutos que se concentraban en secciones de ocho o nueve minutos. Por eso, normalmente, iban acompañadas de espectáculos de revista o cabaré, o incluso eran la antesala de espectáculos de boxeo o conciertos. De ahí que el público se empezara a diversificar en dos categorías: el de barraca de feria y el elitista de salones privados.

Cuando el cine llega a España (1890-1910), este es un país subdesarrollado. El 91% de la población vivía en el campo y más de la mitad era analfabeta total. A lo largo del primer tercio del siglo XX en las grandes ciudades españolas todos los cines eran muy frecuentados por los obreros, incluso durante la semana. El cine era muy barato y se había impuesto como espectáculo cotidiano. Desde 1912 se popularizó aún más el cine con la innovación de las sesiones continuas. Sin embargo, hasta los años treinta el teatro seguía siendo casi de forma exclusiva el medio de diversión y propaganda más utilizado en los centros políticos y sindicales de nuestro país. Los cineclubes que se iban fundando en las principales ciudades y capitales tenían un carácter socialmente elitista, intelectual

At the beginning of the 20th century films were screened in fairgrounds in our country. Fairground cinemas could hold up to five hundred spectators, with prices varying from fifteen to twenty cents for general admission to twenty-five to forty for reserved seating (at the time, a loaf of bread cost about twenty cents in Castile).

Little by little the Spanish public started attending these fair stalls, particularly lower- and middle-class audiences, with an abundant presence of children.

The films were very short: each roll had a duration of two to three minutes and several were presented together in eight

or nine minute sequences. For this reason, they were normally accompanied by revues or cabaret shows, or even shown as curtain-raisers for boxing matches or concerts. From this, audiences started to split into two categories: fair stall crowds and elitist private lounge audiences.

When the cinema reached Spain (1890-1910) it was an underdeveloped country. 91% of the population lived in the countryside and more than half were completely illiterate. Throughout the first third of the 20th century all cinemas in Spain's major cities were frequented by workers, even during the week. Cinemas were very cheap and became a daily

pastime. From 1912 onward, films became even more popular with the arrival of continuous showings. However, until the 1930s, the theatre remained almost exclusively the most widely used vehicle for fun and propaganda in the political and trade union centres in our country. The film clubs which began to appear in major cities and capitals were socially elitist, intellectual and relatively liberal places where the presence of women was, of course, non-existent.

Silent films (known as "theatre for the deaf", because there were no talking pictures yet) with written intertitles were difficult to follow for audiences in 1930



Greta Garbo, Queen Christina, 1933 [ARCHIVO NOTORIOUS]



y relativamente liberal donde, por supuesto, la presencia femenina era inexistente.

El cine mudo («teatro para sordos», pues recordemos que aún no había aparecido el sonoro) con rótulos escritos resultaba difícil de seguir para públicos en los que la tasa de analfabetismo (en 1930, por ejemplo, en las grandes ciudades alcanzaba el 40 %) era muy superior en las zonas rurales, llegando a alcanzar al 80 % de la población femenina. En España se empezaba a hacer un cine muy popular basado en obras de teatro, literarias y de zarzuela, y algún cine de tipo social, con pocos guiones originales. Abundaban historias muy del honor caballeresco del siglo XVIII, machistas, muy conservadoras, y que coincidía con el tipo de mujer de esos años.

Escaso de recursos económicos, el cine mudo español no podía hacer frente a la competencia de las películas extranjeras. El único terreno que podía disputar con ventaja estaba en la explotación de temas propios de nuestra cultura, con personajes y paisajes familiares al espectador y asuntos con los que este pudiera identificarse. Un claro ejemplo es *Los arlequines de seda y oro: La gitana blanca* (Ricard de Baños, 1919), un serial en tres episodios interpretado por la entonces incipiente estrella Raquel Meller, que relata el romance entre una gitana y un torero, un auténtico melodrama que tuvo muchísimo éxito (en Barcelona y Madrid se exhibía en los dos principales cines, el Doré y el cine Gran Vía, respectivamente).

Nacía así la «españolada» (que tiene su origen en la voz francesa *espagnolade* y cuyo nacimiento sitúa el escritor Francisco Ayala en 1845 con la obra *Carmen* de Merimé). Un género denostado, pero que constituye la única aportación temática propia de nuestro cine. Junto a los melodramas taurinos, el recurso del folclore llenó nuestras pantallas de «catalanadas», «gallegadas» o «asturianadas». Por el influjo del Sur, o por

with a literacy rate of 60% in big cities, which was much lower in rural areas and 20% among the female population. In Spain, very popular films started to be made based on plays, literary works and zarzuelas. There were also some social films, with few original scripts. There was an abundance of stories of 18th-century chivalric honour –male chauvinist, very conservative, and coinciding with the type of women found at the time.

With limited financial resources, Spanish silent films could not compete with foreign films. The only ground where they could draw an advantage was in themes which were typical of our culture,

with characters and landscapes familiar to viewers and issues with which they could identify. A clear example is *Los arlequines de seda y oro: La gitana blanca* (*The silk and gold harlequins: The white Gypsy*, Ricard de Baños, 1919), a serial in three episodes interpreted by the then-fledgling star Raquel Meller, which recounts the romance between a gypsy and a bullfighter –a true melodrama which met with great success. (In Barcelona and Madrid it was screened in the cities' leading cinemas, the Doré and the Gran Vía, respectively).

This marked the appearance of the 'españoladas', works depicting a clichéd,

stereotypical image of Spain. The word has its origins in the French *espagnolade* first used –according to the writer Francisco Ayala– in 1845, to refer to the *Carmen* by Prosper Mérimée. It was a reviled genre which nonetheless constitutes the only exclusive themed contribution of our cinema. Next to bullfighting melodramas, the use of folkloric themes filled our screens with 'catalanadas', 'gallegadas' and 'asturianadas', respectively set in in Catalonia, Galicia and Asturias. The population inflow from the south ended up making the 'andaluzadas' and 'sevillanadas' analogous. It is not by

diferentes razones políticas, termina equiparándose con la «andaluzada» y, hasta cierto punto, con la «sevillanada».

No en vano el origen en la obra de Merimé se centra en Carmen, tabaquera de Sevilla. Como no podía ser de otra forma, una de las actrices más exitosas del momento, Raquel Meller, protagonizó *Carmen* (Jaques Feyder, 1926) y, tres años antes, *Violetas Imperiales* (Henry Roussell, 1923), un típico melodrama de gitanas, reinas, amores y celos que, lógicamente, caló en el público femenino.

En España las películas se mantenían en cartelera poco tiempo y solo en las grandes ciudades. Durante ese período inicial al cine prácticamente iba la clase media y baja (las clases pudientes iban a la ópera o al teatro, que tenían todo el prestigio artístico).

Las exhibiciones se acompañaban con explicadores a sueldo, lectores voluntarios de subtítulos, gramófonos, pianistas, orquestas y cantantes contratados para fundir su música con las imágenes y espectadores que comentaban, silbaban o aplaudían todo lo que veían en la pantalla.

A pesar de la competencia de otros géneros musicales, la zarzuela llenó los cines españoles de los años veinte. En las salas de estreno se contaba siempre con orquestas y, a menudo, con cantantes acompañantes. Destacamos *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1926), *La Casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1925), *Nobleza baturra* (Joan Vià i Villamala, 1925), *La Bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín, 1925), *Currito de la Cruz* (de Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1925) y *Frivolinas* (de Arturo Carballo, 1926), que presentaba cuadros de tres revistas de gran éxito en su época, *Arco iris*, *La feria de las hermosas* y *Las maravillosas*, un documento indispensable para entender el espectáculo de su tiempo. Junto al musical, el melodrama fue uno de los géneros más taquilleros en España. El cine heredó



Cinegramas, n.º 72, 26 de enero de 1936 • 26 January 1936

chance that the work by Mérimée focuses on Carmen, a tobacco factory worker in Seville. As could not be otherwise, one of the most successful actresses of the time, Raquel Meller, starred in *Carmen* (Jaques Feyder, 1926) and, three years earlier in *Violetas Imperiales* (*Her People*, Henry Roussell, 1923), a typical melodrama of gypsies, queens, love and jealousy which logically made an impact on female audiences.

In Spain, films ran for short stretches and then only in big cities. During that initial period, practically only the middle and lower classes went to the cinema, while the well-to-do classes went to the

opera or the theatre, which had all the artistic prestige.

Shows were accompanied by salaried explainers, willing intertitle readers, gramophones, pianists, bands and singers hired to blend their music with the screen images, while spectators commented, booed and applauded everything they saw on the screen.

Despite competition from other musical genres, the zarzuela filled Spanish theatres in the 1920s. Cinemas showing new releases always had bands, often accompanied by singers. Noteworthy examples include *La verbena de la Paloma* (*La Paloma Fair*, José Buchs, 1921),

Gigantes y cabezudos (*Giants and Bigheads*, Florián Rey, 1926), *La Casa de la Troya* (*The house of La Troya*, Alejandro Pérez Lugín, 1925), *Nobleza baturra* (*Aragonese nobility*, Joan Vià i Villamala, 1925), *La Bejarana* (*The Bejar Woman*, Eusebio Fernández Ardavín, 1925), *Currito de la Cruz* (Pérez Lugín and Fernando Delgado, 1925) and *Frivolinas* (Arturo Carballo, 1926), which portrayed scenes from three successful revues, *Arco iris*, *La feria de las hermosas* (*Rainbow, the Fair of the Beautiful*) and *Las maravillosas* (*The Wonderful*), a document essential to understanding the nature of shows at the time. Alongside the musical, melodrama

was one of the most popular genres in Spain. Films inherited morally conservative emotional tragedies from the theatre, where the plots destroyed the lives of their characters starting from a simple disappointed love.

In 1926 *La malcasada* (*Unhappily Married*, Francisco Gómez Hidalgo) premièred. It starred Inocencia Alcubierre, a celebrity of the time who also starred in *Nobleza baturra*. She died the following year in a traffic accident when she was barely twenty-two. It is a very interesting film denouncing the distressing situation of those whom Spanish law would not allow to get

del teatro las tragedias sentimentales, de moral conservadora, que destrozaban las vidas de sus protagonistas a partir de un simple desengaño amoroso.

En 1926 se estrena *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo), interpretada por Inocencia Alcubierre, toda una celebridad de la época (también protagonizó *Nobleza baturra*), que murió al año siguiente en accidente de circulación con tan solo veintidós años. Un interesantísimo film que denunciaba la amarga situación de quienes, a causa de la legislación española, no podían acceder al divorcio. Esta película originó un intenso debate en la sociedad española y provocó serias reflexiones en la mujer española de esos años.

Pero el mejor exponente de ese cine en España es *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), una de las obras maestras de nuestro cine que, sin embargo, no tuvo éxito cuando se estrenó. Película muda (el propio director hizo una versión hablada en 1942, muy inferior a esta), estaba interpretada por Carmen Viance y Pedro Larrañaga. Un escabroso melodrama que retrata el honor castellano en el mundo rural, con el éxodo del campo a la ciudad de una mujer campesina y sumisa que llega a la ciudad despechada, se pone a trabajar y acaba de prostituta, con un marido que no la quiere perdonar...

El melodrama se dignificó con los dramas históricos, cuyos argumentos permitían también una mayor espectacularidad. Así, se rodaron versiones tempranas de títulos que años después serían grandes éxitos de nuestro cine sonoro, como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

Tampoco podemos obviar *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), documental de Luis Buñuel pagado con un premio de la lotería que ganó su primo Ramón Ancín. Con este tremendista y deprimente, —aunque real documental antropológico de Extremadura—, Buñuel contribuyó a fomentar

divorced. This film sparked an intense debate in Spanish society and prompted serious reflections on the situation of Spanish women.

But the best exponent of that kind of cinema in Spain is *La aldea maldita* (*The cursed village*, Florián Rey, 1930) one of the masterpieces of Spanish cinema although it was not a success when it was released. The silent film (the director made an inferior sound version in 1942) starred Carmen Viance and Pedro Larrañaga. It is a harsh melodrama depicting Castilian honour in a rural setting, with the exodus of a submissive, peasant woman from the countryside to

the city. She arrives in the spiteful city, starts to work and ends up as a prostitute, with a husband who does not want to forgive her.

Melodramas were dignified with historical dramas, with plots that allowed for more spectacular scenes. Films were made which would later be great successes of our talking films, including *Agustina de Aragón* (*The Siege*, Juan de Orduña, 1950) and *Locura de amor* (*Madness of Love*, Juan de Orduña, 1948).

We cannot ignore *Las Hurdes. Tierra sin pan* (*Las Hurdes. Land without bread*, 1932), a documentary by Luis Buñuel paid for with a lottery prize won by his cousin

la leyenda negra de una tierra y sus mujeres y hombres, imagen muy alejada del cine glamuroso que llegaba por entonces de otras partes de España y, sobre todo, del Hollywood ostentoso y frívolo.

LA DIFÍCIL transición del cine mudo al sonoro En 1927 se estrena en Nueva York la primera película hablada, *El cantor de jazz*, dirigida por Alan Crosland, (a España llegaría en 1929 una versión con sonorizaciones locales algo chapuceras) cuya versión sonora genuina se estrenaría en nuestro país en 1931 con el título *El ídolo de Broadway*. Nació una nueva época para el cine mundial con la llegada del sonido, donde los rótulos eran sustituidos por diálogos hablados por los propios actores.

Pero la llegada de estas producciones extranjeras sonoras hundió la producción nacional, que se reduce únicamente a cuatro títulos. La industria española no estaba preparada para el desafío tecnológico que ello suponía y carecía de los medios económicos para afrontar la necesaria renovación de equipos de rodaje y proyección. Como respuesta a las nuevas necesidades, surgen Cifesa en Valencia y Filmófono en Barcelona, que se convirtió en la sede principal del negocio cinematográfico peninsular. De las primeras películas sonorizadas (de forma mediocre) destacamos en 1929 *Fútbol, amor y toros* de Florián Rey (un título significativo de los gustos cinematográficos de los espectadores de esos años). Pero fue al año siguiente, 1930, cuando se estrena *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), la primera cinta rodada en España con sonido directo.

El cataclismo del paso del mudo al sonoro en nuestro país (entre 1929 y 1936, año en que se ruedan seis películas totalmente sonoras) se manifestó sobre todo como un trauma empresarial, obligando a rodar sus primeras películas sonoras en estudios extranjeros. Muchos actores y



Cinelandia y Films, nº 1, p. 53, enero de 1930 • January 1930



Renée Adorée
Haciendo estrellas que conservan la ternura y luz de su cutis con aplicaciones de Boncilla Classic Pack.

Un cutis hermoso no teme la cámara fotográfica

Las mujeres que han llegado a la cima de la fama como bellas de la pantalla conocen la importancia del look de una cámara. Para reproducir bellas la cámara requiere una piel hermosa, bella.

Cualquier imperfección o cualquier mancha del cutis, por insignificante que sea, es una reproducción de su imperfección. Por esta causa las estrellas de la pantalla no cometen una falta que si persiste.

¿Y cómo lo consiguen? Si preguntamos a una por una, la contestación de todas será: Boncilla Classic Pack. La manera impecable de la más pequeña imperfección de un cutis, y expone resultados de limpieza, suavidad y frescura — cualidades que significan hermosura de un cutis — son maravillosas.

El uso continuo de Boncilla Classic Pack desprecia el cutis no como lo hace un líquido para blanquear, sino que es el resultado de la pureza que viene esta preparación de limpiar fuera el poco más suciedad.

Prueba Boncilla en su propio cutis y verá la juventud, frescura y color que da a su tez, y la ternura, pronto que las líneas y arrugas desaparecen. Una sola vez bastará para que sienta a la superficie la belleza de su cutis, Ud. lo sentirá y lo verá.

El uso continuo regular de Boncilla. Boncilla es su única medicina, es una preparación para embellecer.



Cinelandia y Films, nº 3, p. 48, marzo de 1930 • March 1930

actrices se quedaron sin trabajo al no saber adaptarse al lenguaje del cine sonoro.

Tampoco el público tenía una educación cinematográfica en esos momentos social y políticamente convulsos (finalizaba la dictadura de Miguel Primo de Rivera). La revista *Popular Film* se hacía eco en diciembre de 1932 del tipo de público que asistía a ver cine en las ciudades españolas (Barcelona y Madrid al margen): «los señoritos y niñas bien que acuden al cine, al igual que la masa, no entienden de simbolismos y no se caracterizan precisamente por su inteligencia». Por eso, a lo largo de 1930 y 1931, los grandes éxitos del cine mudo seguían atrayendo al público de nuestro país. Películas españolas como *Boy* (Benito Perojo) o *Ben-Hur* (Fred Niblo), que se proyectaban con acompañamiento de orquesta, no encontraban rival en las aún deficientes versiones sonoras. La prensa de esos primeros años treinta anunciaba en sus páginas las películas con una semana de antelación para que el público, mayoritariamente femenino en las ciudades y algunos pueblos (importante dato), reservase entradas. Los programas de mano, con publicidad de la película, incluían sorteos como el mantón de Manila para atraer a la gente a ver una película en inglés con mucha música (*Los naufragos del amor*, con Jeanette Mac Donald, 1932).

En la Segunda República (1931-1936/39) llegan también grandes cambios políticos y sociológicos que afectan a la población femenina: el derecho al voto, la legalización del matrimonio civil, el acceso a la vida pública, el derecho al divorcio. Se reivindica la libertad sexual de las mujeres, como mostró Benito Perojo en *El hombre que se reía del amor* (1932) y *Susana tiene un secreto* (1933), retrato satírico de cierta sociedad española, con una permisividad erótica sorprendente y con desenlaces «moralizantes» muy del gusto de las espectadoras de esos años (el mujeriego se suicida y ella se casa y descubre el entuerto). Paralelamente se hacían

Ramón Ancín. With this crude and depressing —although real— anthropological documentary of Extremadura, Buñuel helped promote the bad reputation of a land and its women and men. It was an image far removed from the glamorous films then arriving from other parts of Spain and, particularly, from the frivolous and ostentatious Hollywood.

THE DIFFICULT TRANSITION from Silent to Sound Films The first sound film, *The Jazz Singer*, directed by Alan Crosland, was released in 1927. There was a version with a sloppy local soundtrack

released in Spain in 1929 but the genuine sound version arrived in 1931 under the title *El ídolo de Broadway*. A new era was born for world cinema with the arrival of sound, where intertitles were replaced by dialogue spoken by the actors themselves.

However, the arrival of these talking foreign productions sunk national film production, which was reduced to only four titles. The Spanish film industry was not prepared for the technological challenge and lacked the financial means to renew filming and projection equipment. In response to the new needs, Cifesa was founded in Valencia and

Filmófono in Barcelona, which became the headquarters of the country's film business. One of the first talking pictures (with mediocre sound) was the 1929 *Fútbol, amor y toros* (*Football, love and bulls*, Florián Rey), with a title evincing the tastes of the film goers of the time. But it was in the following year, 1930, when *El misterio de la Puerta del Sol* (*The Puerta del Sol mystery*, Francisco Elías, 1929) was released. It was the first film shot in Spain with direct sound.

The cataclysm of the passage from silent to sound in our country (between 1929 and 1936, year in which six full sound films were shot) was primarily a corporate

trauma, forcing film-makers to shoot their first sound films in foreign studios. Many actors and actresses were left jobless because of their inability to adapt to sound pictures.

It was a time of social and political upheaval, marked by the end of the dictatorship of Miguel Primo de Rivera, and audiences did not have a film education. The magazine *Popular Film* commented in December 1932 on the type of audiences that went to see films in Spanish cities (apart from Barcelona and Madrid): “the upper class young men and women who go to the cinema, just like the masses, fail to understand the symbolism

and do not stand out for their intelligence.” That is why, in 1930 and 1931, the great successes of the silent film era continued to attract audiences in our country. Spanish films like *Boy* (Benito Perojo) or *Ben-Hur* (Fred Niblo), which were screened accompanied by a live band, were as yet unrivalled by the still-poor sound versions. In the early 1930s, the press announced films a week in advance so that the public, mostly women in cities and some villages (an important aspect) could book tickets. The playbills advertising the film, included draws for items, such as the Manila shawl raffled to attract spectators to a film in English with

a lot of music (*Love Me Tonight*, with Jeanette MacDonald, 1932).

During the Second Republic (1931-1936/39) major political and sociological changes affected the female population, including civil marriages and divorces, the right to vote and access to public life. Women's sexual freedom was championed, as shown by Benito Perojo in *El hombre que se reía del amor* (*The man who laughed at love*, 1932) and *Susana tiene un secreto* (*Susana Has a Secret*, 1933), satirical portraits of Spanish society, with a surprising erotic permissiveness and moralising outcomes very much to the taste of the spectators of the times

películas como *Sobre el cieno* (Fernando Roldán, 1933), una crónica del mundo prostibulario español que causó fuerte impacto en los sufrientes espectadores de esos tiempos de incertidumbre. Dos dramas rurales costumbristas de 1933, *Odio* (Benito Perojo) y *Alalá o los nietos de los celtas* (Adolf Trotz), impactaron por su realismo y denuncia de situaciones de cotidianidad miserable en Galicia.

Por su parte, el costumbrismo andaluz se mostraba claramente en *Sierra de Ronda* (Florián Rey, 1933) y *El Relicario* (Ricard de Baños, 1933), donde quedaban perfectamente retratados los tipos y las mentalidades de las gentes del lugar y se evidenciaba la condición de la mujer andaluza y la vida aventurera del gañán de la época.

El mejor retrato social del bienio derechista (1934-1936) recaería en la ópera prima de José Luis Sáenz de Heredia *Patricio miró a una estrella* (1934), un film que critica el mundillo del cine y la mentalidad pequeño burguesa y obrera española de aquellos años. También destaca el cuadro psicossociológico que brindó Edgar Neville en *La señorita de Trévez* (1934), reflejo de determinado mundo provinciano español en torno a la mujer soltera y que todavía resulta actual. La España oscura y pueblerina aparecía en 1934 en películas muy importantes, como *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín) y, sobre todo, *La traviesa molinera* (Harry D'Abbadie d'Arrast), *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, con el debut de Imperio Argentina en la versión muda de 1929), donde el tipismo y el folclore se combinan con la crítica social, y *Yo canto para ti* (Fernando Roldán, con Conchita Piquer). La idiosincrasia del mundo campesino aragonés de aquella época quedó reflejado en la famosa zarzuela *La Dolorosa* (Jean Grémillion), interpretada por Rosita Díaz Gimeno.

El año 1935 fue más prolífico en películas testimoniales, que vencieron en taquilla a la producción extranjera. Algo estaba cambiando

(the womaniser commits suicide, while she marries and discovers injustice). At the same time they were making films like *Sobre el cieno* (*On the mud*, Fernando Roldán, 1933), a chronicle of the world of Spanish brothels which had strong impact on viewers in those times of uncertainty. Two traditional rural dramas from 1933 – *Odio* (*Hatred*, Benito Perojo) and *Alalá o los nietos de los celtas* (*Alalá or the grandchildren of the Celts*, Adolf Trotz) – impressed because of their realism and the miserable situations of daily life in Galicia they depicted.

Andalusian life was also illustrated in *Sierra de Ronda* (Florián Rey, 1933) and *El*

Relicario (*The Reliquary*, Ricard de Baños, 1933), with a perfect portrayal of local types and mentalities and the condition of Andalusian women and the adventurous life of farm labourers.

The best social portrait of the right-wing biennium (1934-1936) would be in the debut of José Luis Sáenz de Heredia, *Patricio miró a una estrella* (*Patricio Looked at a Star*, 1934), a film criticising the world of cinema and the Spanish bourgeois and working-class mentality of the time. Also noteworthy is the psychosociological picture drawn by Edgar Neville in *La señorita de Trévez* (*The damsel of Trévez*, 1934), reflecting a

Spanish provincial world around single women which is still current. The dark Spain with a small-town mentality was portrayed in major 1934 films, including *El agua en el suelo* (*Water in the Ground*, Eusebio Fernández Ardavín), *La traviesa molinera* (*The mischievous miller*, Harry D'Abbadie d'Arrast) particularly and also *La hermana San Sulpicio* (*Sister San Sulpicio*, Florián Rey, with the début of Imperio Argentina in the 1929 silent version), where local colour and folklore combine with social criticism, and *Yo canto para ti* (*I sing for you*, Fernando Roldán, with Conchita Piquer). The idiosyncrasy of the Aragonese peasant

world of the time was reflected in the famous zarzuela *La Dolorosa* (Jean Grémillion), starring Rosita Díaz Gimeno.

The year 1935 was most prolific in testimonial films, surpassing foreign productions at the box office. Something was changing in Spanish female audiences, who fully identified with the dramas of lower classes such as *Es mi hombre* (*He is my man*, Benito Perojo, 1935), *Don Quintín el Amargao* (*Don Quintín the Embittered*, Buñuel-Marquina, 1935), with wives repudiated for adultery, single mothers deceived by young gentlemen or women prostituted by force. And, above all, the sound version of *La*

en las espectadoras españolas, que se veían perfectamente reflejadas en dramas de clases bajas como *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935), *Don Quintín el Amargao* (Buñuel-Marquina, 1935), con esposas repudiadas por adúlteras, madres solteras engañadas por señoritos o mujeres prostituidas a la fuerza. Y, sobre todo, la versión sonora de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), que batiría récords de taquilla, con chulapas, obreros, chicas de taller, clase media madrileña...

Era un cine atrevido, a ratos erótico, muy del gusto de las espectadoras españolas, donde destacan *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935), un género que hablaba de mujeres divertidas y trabajadoras, ya no solamente en labores del hogar (*Centinela alerta* y *El bailarín y el trabajador*, ambas de 1936). Por no hablar del mundo taurino, tan atrac-



Marion Davies [Archivo Notorious]

verbena de la Paloma (*La Paloma Fair*, Benito Perojo, 1935), which beat box office records, with girls in traditional dress, workmen, workshop girls, Madrid's middle class, etc.

It was a daring cinema, at times erotic, very much to the taste of Spanish audiences, which included *La bien pagada* (*The well-paid one*, Eusebio Fernández Ardavín, 1935), a genre that spoke of fun-loving, working women and not only of women doing household chores – *¡Centinela, alerta!* (*Sentinel, On Alert!*) and *El bailarín y el trabajador* (*The*

dancer and the worker), both from 1936. Not to mention the world of bullfighting, so attractive to Spanish women then, and portrayed critically in some major films: *El Niño de las Monjas* (*The Nuns' Boy*, José Buchs, 1935), *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1935), *La hija de Juan Simón* (*The Daughter of Juan Simón*, Sáenz de Heredia, 1935), *Rosario la Cortijera* (*Rosario the Farmer*, León Artola, 1935). The world of Gypsies had a woman as the leading figure in two popular films: *María de la O* (Francisco Elías, 1935), an accurate portrayal of the world of

tivo para la mujer española de la época, y retratado críticamente en algunas películas importantes: *El Niño de las Monjas* (José Buchs, 1935), *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1935), *La hija de Juan Simón* (Sáenz de Heredia, 1935), *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935). El mundo de los gitanos tuvo a la mujer como principal protagonista en dos populares cintas: *María de la O* (Francisco Elías, 1935), que explicaba muy bien el mundo gitano y en el que la protagonista es una mujer, la bailaora Carmen Amaya, y *El gato montés* (Rosario Pi, la primera mujer cineasta española, 1935).

LA MUJER en los inicios del cine La mujer tuvo un papel muy importante en el cine de la primera mitad del siglo XX, ya que era un espacio de diversión y un lugar de trabajo relativamente autónomo para ellas. Un factor clave es la reivindicación del voto femenino. La lucha de las sufragistas por sus derechos también se reflejará en el cine, con películas que, a pesar de su tono cómico, intentan subvertir los estereotipos masculinos (destaca aquí Alice Guy Blaché, pionera del cine francés y la primera mujer que dirigió una película en la historia del cine). El cambio de rol de la mujer en la sociedad de mediados de los años diez y veinte fue fundamental. Durante la Primera Guerra Mundial, con el marido o novio en el frente, la mujer pasó a desempeñar un papel social importante, dejó de ser analfabeta, empezó a ir al colegio, a leer y escribir, ya que le tocaba desempeñar un nuevo rol en la casa, en el trabajo, en la sociedad. Empieza a ser culta, deja de ser la esclava, supliendo el papel del hombre (en la guerra, combatiendo) y en la posterior crisis europea.

Tras la Primera Guerra Mundial, Europa fue colonizada por el cine americano (hasta entonces, el cine europeo mandaba: no olvidemos que se inventó en Europa, en París). Tanto es así que algunos directores espa-

Gypsies, starring Carmen Amaya, the famous dancer, and *El gato montés* (*The Wildcat*, Rosario Pi, the first female Spanish filmmaker, 1935).

WOMEN at the beginnings of Cinema Women played a major role in films from the first half of the 20th century, as it was a space for fun and work in which they were relatively independent. A key factor is the demand of women's vote. The struggle of the suffragettes for their rights was also reflected in the cinema, with films which, despite their comic tone, attempted to subvert male stereotyping. (Noteworthy here is Alice Guy Blaché, a

French cinema pioneer and the first woman who directed a picture in film history.) The change in the role of women in society from the middle of the 1910s and 20s was crucial. During the first world war, with husbands or fiancées at the front, women went on to play a major social role, ceased to be illiterate, started going to school, to read and write, as they had to play a new role at home, at work, in society. As they acquired an education, they ceased to be slaves, supplementing the role of men (in the war, fighting) and in the subsequent European recession.

After World War I, Europe was colonised by American cinema. European

cinema had ruled until then. We should not forget that it had been invented in Europe, in Paris. This was so much the case that some Spanish directors went to work in Hollywood to do double versions of some films—a Spanish-language version and an English language version. This was the case of Benito Perojo and Florián Rey.

In those years we also began to see films in a different way. In both cases, the importance of women in society and big screen films was cut off during the Franco years. From the breakout of the Civil War in 1936, women did not play a leading role in Spain until the return of democracy.



Films Selectos, nº 3, pp. 18-19,
18 de octubre de 1930 • 18 October 1930

ñoles fueron a trabajar a Hollywood a hacer las dobles versiones de algunas películas, una versión en habla hispana y otra en inglés, como fue el caso de Benito Perojo y Florián Rey.

En esos años también empezaba a verse el cine de otra manera. En ambos casos esa importancia de la mujer en la sociedad y del cine en la gran pantalla se corta con el período franquista, con la Guerra Civil en 1936, y la mujer no volvió a desarrollar un papel destacado en España hasta la democracia.

La mujer española no imitó (ni pretendió hacerlo) a las mujeres americanas que veía en el cine, ya que las veían inalcanzables, ideales, reflejo de progreso y desarrollo, lejos de la realidad española de su clase. Veía el cine norteamericano como un mero pasatiempo, de vidas y situaciones irreales inalcanzables.

La censura que se instauró en 1917 hizo que el cine que se exhibía en España fuera popular, sin ideología, sin problemas de tipo moral, sin demasiado fondo ideológico, donde tampoco interesaba demasiado que la mujer se pudiera comparar con las estrellas de Hollywood más combativas. Los films importantes de EE. UU. llegaban, sobre todo, a las grandes ciudades del país, donde eran consumidos por la clase media y alta (*Lirios rotos*, *Las dos tormentas*, *Espejismos*, de King Vidor, que trataba sobre la trastienda del mundo hollywoodiense). En cambio, en las zonas rurales, en los pueblos, en principio se proyectaban cortos cómicos, películas populares y sencillas, un género de cine no intelectual. Las películas cómicas de Charlot, Harold Lloyd, Jaimito, *La Pandilla*, *El gordo y el flaco*, Buster Keaton, entre muchos otros (*Ay, mi madre*, *Casado y con suegra*, *Siete ocasiones*, *El maquinista de la General*, *El chico*, *El vagabundo...*), y los seriales por entregas, fueron géneros de gran auge en el cine mudo, que desaparecerían con la llegada del sonoro.

Spanish women did not imitate the American women they saw in films—nor did they wish to. They saw them as unattainable, ideal, a reflection of progress and development, far from the Spanish reality of their class. They saw American cinema as a mere pastime, with unattainable lives and unreal situations.

Censorship, which was set up in 1917, turned films in Spain into shows for the masses, without principles, without moral problems, without much ideological background, without much interest in women comparing themselves with the more combative Hollywood stars. Major

US films arrived mostly in the country's larger cities, where they were consumed by the middle and upper classes (*Broken Blossoms* and *Way Down East*, and *Show People*, by King Vidor, which depicted Hollywood behind the scenes). On the other hand, in rural areas, in villages, shows began with comic shorts followed by uncomplicated, popular films, a non-intellectual type of cinema. Comic films with Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Larry Semon, *Our Gang*, Oliver and Hardy, Buster Keaton, among many others (*For Heaven's Sake*, *Hot Water*, *Seven Chances*, *The General*, *The Kid*, *The Tramp*, etc.), and serials burgeoned in the

EL «*STAR SYSTEM*» de *Hollywood* Tampoco hay que olvidar que las películas eran cortas, ya que el largometraje apareció en los años veinte con el desarrollo de Hollywood. Un público ingenuo, todavía fascinado por la magia de la proyección en la oscuridad, iba al cine en busca de risas y angustias, de la diversión y las emociones que estos dos géneros le aseguraban.

Películas de evasión, de aventuras, muy populares, con Douglas Fairbanks como revitalizador de los aventureros de la literatura clásica europea: *El signo del Zorro*, *Los tres mosqueteros*, *Robin de los bosques*, *El ladrón de Bagdad*, *El Pirata Negro*, *Don Q, el hijo del Zorro* y *La máscara de hierro*...

Aquí el papel de la mujer queda relegado al de ser salvada por el héroe, sin más relevancia en el argumento. Puro objeto decorativo, sin excesiva identificación para el público (hasta la llegada del cine sonoro, tras la Guerra Civil española, con la figura de Olivia de Havilland, pareja habitual cinematográfica del «sucesor» de Fairbanks, Errol Flynn, que retoma estos héroes en películas como *El capitán Blood*, *Robin Hood*...). La espectadora española de esos años de cine mudo tampoco se podía sentir excesivamente identificada en esa heroína de aventuras, por la lejanía en el tiempo de la propia historia narrada y por ser personajes demasiado planos, sin entidad propia.

El cine mudo estadounidense utilizó varios estereotipos:

a) Por un lado, la mujer malvada en un buen puñado de producciones de las que surge la *vamp* (un término misógino, ya que viene dado de su vampirismo hacia el hombre), procedente en su mayoría de la mitología clásica y cristiana y antecedente directo, primero de las mujeres en el cine de gánsteres de los treinta y, después, de la *femme fatale*. Destacamos a Pola Negri y a Theda Bara (inolvidable *Carmen*, *Salomé* y *Cleopatra*), anagrama de Muerte Árabe, apodada como «la mujer

silent film era and disappeared with the arrival of sound.

THE HOLLYWOOD star system We should not forget that films were short, and feature length films did not appear until the 1920s with the development of Hollywood. Naive audiences, still fascinated by the magic of images projected in the dark, went to the cinema looking for laughs and heartaches, the fun and emotions guaranteed by these two genres.

Escapist adventure films were very popular, with Douglas Fairbanks as revitaliser of the adventurers of European

classical literature: *The Mark of Zorro*, *The Three Musketeers*, *Robin Hood*, *The Thief of Bagdad*, *The Black Pirate*, *Don Q Son of Zorro*, *The Iron Mask*, etc.

Here the role of women is relegated to being saved by the hero, having no more importance in the plot. Women were purely decorative objects, without excessive identification on the part of audiences –until the arrival of sound films, after the Spanish Civil War, with the figure of Olivia de Havilland, regular film partner of Fairbanks' "successor", Errol Flynn, who took up these heroes in films such as *Captain Blood* and *Robin Hood*. Female Spanish spectators during the

silent film years could not feel overly identified with these adventure heroines, because of the remoteness of the narrated story and because the characters were too flat, without their own identity.

American silent films used several stereotypes:

(a) There was the evil woman, seen in a handful of productions which created the notion of *vamp* (a misogynist term alluding to vampirism against men) originating mostly in classical and Christian mythology. The *vamp* was the precursor of the gun moll in 1930s gangster films and, later, of the *femme*

fatale. Notable examples are Pola Negri and Theda Bara (unforgettable *Carmen*, *Salome* and *Cleopatra*), whose name was an anagram of 'Arab Death'. Dubbed "the most wicked woman in the world," she was the first prefabricated star in the film industry, with her hair dyed black and wrapped in a false exotic and mysterious biographical halo. The female *star system* had been born.

(b) In contrast, there was the traditional heroine, naive and kind, so often performed by actresses such as Lilian Gish, star of *Sunrise* (F.W. Murnau, 1927), *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) or *Broken Blossoms* or *The Yellow Man* and

más perversa del mundo», que se convirtió en la primera estrella prefabricada por la industria, con el pelo teñido de negro y envuelta en un falso halo biográfico exótico y misterioso. Había nacido el *star system* femenino.

b) En contraposición está la heroína tradicional, el de la ingenua bondadosa tantas veces encarnada por actrices como Lilian Gish, protagonista de *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927), *El nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915) o *Lirios rotos* (D.W. Griffith, 1919), obra maestra que abordaba la problemática del maltrato doméstico, del alcoholismo y del amor interracial (tema tabú de la época). O la actriz Mary Pickford, la primera estrella del cine mundial y la mejor pagada de 1915 a 1925, llamada «la novia de América» (*The Poor Little Rich Girl*, 1917; *Coquette*, 1929; *Sparrows*, 1926...).

c) A la vez, aparece un nuevo tipo de personaje femenino verdaderamente revolucionario, la *flapper* (término creado por el escritor Francis Scott Fitzgerald), durante los locos años veinte. Una chica joven (por primera vez la juventud pasa a ser el referente de la sociedad), rompedora, muy dinámica y decididamente liberada. Su estética ya es significativamente «moderna» y arriesgada: nada de tirabuzones ni de tules y vestidos antiguos. En tan solo cinco años la mujer pasa a lucir el cabello corto, maquillaje y ropas desenfadadas e, incluso, se masculiniza un poco (pelo corto, se disimulaba el pecho...). La representación genuina es Clara Bow, considerada la primera *it girl* de la historia, protagonista de *Ello* (*It*, Clarence G. Badger, 1919). Clara Bow encarna a la perfección a la mujer independiente, hedonista, amante del *jazz*, que adoptaba actitudes asociadas a la masculinidad (fumar, beber alcohol o divertirse sexualmente), transgrediendo así el estereotipo femenino victoriano todavía vigente a principios del siglo XX. Para comprender el éxito que tuvo el film hay que aproximarse a ese popular concepto nacido en los

the Girl (D.W. Griffith, 1919), a masterwork addressing the issue of domestic abuse, alcoholism and interracial love (a taboo subject at the time). Actress Mary Pickford the first star of world cinema and the best paid from 1915 to 1925, was called "America's Sweetheart" (*The Poor Little Rich Girl*, 1917; *Coquette*, 1929; *Sparrows*, 1926).

(c) At the same time, a new type of female character appeared which was truly revolutionary, the *flapper* (a term coined by the writer Francis Scott Fitzgerald during the crazy twenties). This was a groundbreaking, highly dynamic and decidedly liberated young girl (for the first time youth becomes the

benchmark for society). Her look is already significantly "modern" and risky – none of your curls, tules and antique dresses. In just five years women passed to wearing short hair, makeup and informal clothes, and even become a little masculinised (short hair, disguised chest, etc.). The most genuine representative was Clara Bow, considered the first *It Girl* in history, star of *It* (Clarence G. Badger, 1919). Clara Bow perfectly embodies the independent, hedonistic, jazz-loving woman who adopted attitudes associated with masculinity (smoking, drinking alcohol or having fun sexually), thus violating the Victorian female

años veinte de «ello» (*it*), definido por Elinor Glyn (columnista de la revista *Cosmopolitan*, que hace un cameo en la película) como una cualidad, ni física ni psicológica, que te hace especial, atractiva y seductora a los demás.

Y es que, en torno a 1920, los estudios inician una nueva táctica comercial por la que los actores protagonistas serían el principal reclamo publicitario. Son los inicios de lo que hoy conocemos como *star system*, y con él nacen las primeras actrices estrella. Así, el público no iría al cine a ver un drama o una comedia, sino el último estreno de Mary Pickford o la última película de Louise Brooks (la mujer más vanguardista de la época del cine mudo). Así, destacan Pola Negri, Lillian Gish, Joan Crawford, Theda Bara, Gloria Swanson, Nita Naldi, Ruth Roland, Norma Shearer, Janet Gaynor, Georgia Hale, Marion Davies, Lya de Putti...

Un *star system* femenino en cierto modo dependiente de la figura del hombre, que deja de ser el chico bueno americano (que cuidaba y respetaba a la mujer, a la que seducía cortésmente) a convertirse en el *latin lover* castigador, chulesco (que usaba la violencia, incluso física, para seducir a la mujer a la que maltrataba sin remordimiento).

La figura más representativa es Rodolfo Valentino, el indiscutible *sex symbol* masculino de aquellos años, cuyos personajes buscaban el exotismo a base de contraponerse al chico educado, destacando la carnalidad (*Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* —donde baila el tango más agresivo que se recuerda y que le encumbró como el mayor ídolo de mujeres de la historia—, *El hijo del Caíd*, *Sangre y arena...*). Por supuesto, en España Rodolfo Valentino tuvo millones de espectadoras que lo idolatraron y su repentina muerte en 1926 a causa de una peritonitis aguda, a los 31 años y en la cumbre de su carrera, provocó en todo el mundo —incluida España— oleadas de suicidios de seguidoras.

stereotype still in force at the beginning of the 20th century. To understand the success of the film one must understand that popular concept born in the 1920s —it— defined by Elinor Glyn (columnist for *Cosmopolitan* magazine, who played a cameo role in the film) as a quality which is neither physical nor psychological which makes you special, attractive and seductive to others.

Around 1920, the studios started a new sales tactic turning actors into the main advertising ploys. These were the beginnings of what is now known as the *star system*, and with it, the first star actresses were born. Audiences did not

go to cinema to see a drama or a comedy anymore. They went to see the latest Mary Pickford or Louise Brooks film —the latter being the most avant-garde woman of the likes of Pola Negri, Lillian Gish, Joan Crawford, Theda Bara, Gloria Swanson, Nita Naldi, Ruth Roland, Norma Shearer, Janet Gaynor, Georgia Hale, Marion Davies and Lya de Putti.

The female *star system* was, in a certain way, dependent on the figure of the man, who is no longer the American Good Guy (who cared for and respected women, whom he seduced politely) but the Latin Lover, a cocky ladykiller who could even

resort to physical violence to seduce women whom he abused without remorse.

The most representative figure is Rodolfo Valentino, the undisputed male *sex symbol* of the times, whose characters always sought exoticism as opposed to politeness, highlighting carnality, such as in *The Four Horsemen of the Apocalypse* —where he performed the most aggressive tango in memory, turning him into the greatest women's idol in history—, *The Son of the Sheik* and *Blood and Sand*. Of course, in Spain, Rodolfo Valentino had millions of spectators who adored him and his sudden death from acute peritoni-



Marlene Dietrich, *Shanghai Express*, 1932 [ARCHIVO NOTORIOUS]



tis, in 1926, at age 31, when he was at the top of his career, prompted waves of suicides around the world—including Spain.

In *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922) one can see the two prototypes of Spanish women according to Hollywood: Valentino is married to a submissive country woman (Lia Lee) but succumbs to the charms of a cultured, high-class city woman (Lita Naldi). The film depicts the two types of Spanish woman—according to the American cinema of the time.

The image of Valentino which went down in film history is that of an aggressive, Latino macho-man with a woman at his feet in a gesture of

En *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922) vemos los dos prototipos de la mujer española según Hollywood: Valentino está casado con una mujer rural y sometida (Lia Lee) y, sin embargo, sucumbe a los encantos de la mujer urbana y de clase alta, culta, interpretada por Lita Naldi (aquí vemos representadas a las dos mujeres españolas según el cine estadounidense de la época).

La imagen de Valentino que ha pasado a la historia del cine es la de un macho latino y agresivo, con una mujer a sus pies, en ademán de ruego-adoración. Pertenece a la de *El hijo del Caíd* (1926), su última película, y la que mayor poder de fascinación ejerció sobre sus millones de fans femeninas en todo el mundo.

¿Y cómo reflejaba ese cine americano a la mujer española? Conviene destacar, como señala Román Gubern, que la llegada del cine sonoro a España obligó a una emigración profesional, especialmente propiciada por las empresas norteamericanas, para producir con los profesionales de habla castellana en paro films extranjeros en ese idioma, capaces de ocupar el vacío de los mercados hispanos y de reemplazar a sus industrias de producción nacionales en los estudios de Hollywood. Significativas son las palabras de Benito Perojo (uno de los directores que tuvieron que trabajar en EE. UU., al igual que Florián Rey y Luis Fernández Ardavín) evocando su rodaje de su película *Mamá* (1931) en los estudios californianos de la Fox: «Para ellos éramos carne desechada; ellos decían que lo que vendían era sonido español, habla española. Argumento, dirección, decorado, no les importaba. La película fue realizada en dieciséis días, no les preocupaba la calidad, solamente querían cubrir el mercado de habla hispana». Como vemos, un rotundo fracaso de imperialismo cultural. A Hollywood le resultaba más rentable estandarizar la figura de la sociedad española, «tirar de tópicos» latinos, como podemos ver perfectamente en *Carmen* (Cecil B. de

supplication-adoration. It is from *The Son of the Sheik* (1926), his last film, and fascinated millions of female fans around the world.

And how did American films reflect Spanish women? As Román Gubern points out, the arrival of talking pictures in Spain forced a professional migration, as American companies wishing to produce foreign films in Spanish started hiring unemployed Spanish-speaking professionals. The purpose was to fill a gap in Hispanic markets and replace their national films with Hollywood studio productions. There is a significant quote of Benito Perojo (one of the directors who

had to work in the United States, like Florián Rey and Luis Fernández Ardavín) evoking the shooting of *Mamá* (1931) in the 20th Century Fox California studios: “For them we were discarded meat. They said that what they were selling was Spanish sound, Spanish talk. They couldn’t care less about plot, direction or decorations. The film was shot in sixteen days. They were not worried about quality. They only wanted to cover the Spanish-speaking market.” As we can see, it was a clear failure of cultural imperialism. For Hollywood, it was more cost effective to standardise the figure of Spanish society and use Spanish clichés, like in Cecil B. de

Mille, 1915, interpretada por una estrella de la época, Geraldine Farrar). Era el fiel reflejo para los estadounidenses de la típica mujer folclórica española, un estereotipo que no se aviene demasiado a la realidad, exceptuando un poco en Andalucía, pero no era la mujer española real. Como tampoco lo era la mujer española que retrató Vicente Blasco Ibáñez y que los grandes estudios norteamericanos llevaron a la gran pantalla con mucho éxito (*Sangre y arena* y *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis*, entre otros).

Esas películas llegadas de EE.UU. sí impactaron e influyeron en la sociedad femenina, pero la mujer española no podía imitar a sus heroínas de la pantalla. Era inalcanzable para la mujer media española (como mucho, las mujeres de clase media-alta). De hecho, durante ese período, las familias españolas soñaban con tener lo que la sociedad estadounidense mostraba a través de las películas: de ahí viene las expresiones populares «un piso de cine», «una cocina de cine», «un baño de cine», algo deseado e inalcanzable para muchas españolas. En EE.UU. coincide con la época de mayor ostentación de la estética femenina (plumas, lentejuelas, perlas, mansiones, coches...). Y, sobre todo, la mujer era más ostentosa que el hombre: de hecho, el poder económico mostrado en esas películas correspondía a la mujer. Una ostentación primaria que recordaba al mundo antiguo de las primeras civilizaciones: Egipto, Roma, Babilonia... Por ello, la publicidad de las películas de Gloria Swanson (una de las más poderosas de la época muda y el mayor exponente de esta ostentación) hacían más hincapié en su hipersofisticado vestuario y ornamentos que en el argumento de sus películas, curiosamente la mayor parte situadas en Europa y en la Antigüedad: *Macho y hembra*, *Un yanqui en Argentina*, *La madame de Sans-Gêne*... Son influencias iconográficas que llegaban a España en esos años 20 y que la mujer española admiraba, pero no podía alcan-

Mille's *Carmen* (1915, played by the contemporary star Geraldine Farrar). It was a faithful reflection for Americans of the typical Spanish folk woman, a stereotype which has little to do with Spanish women, except some cases in Andalusia. It was not the real Spanish woman. Spanish women were also not represented in the image portrayed by Vicente Blasco Ibáñez which major American studios took to the big screen with great success (*Blood and Sand* and *The Four Horsemen of the Apocalypse*, among others).

These films arriving from the USA did have an impact and influence on female

society, but Spanish women could not imitate their heroines on screen. It was something unreachable for your average Spanish woman (except perhaps some upper-middle class women). In fact, during that period, Spanish families dreamed of having what American society showed through films. In fact, there is a Spanish phrase, "de cine", which can be loosely translated as "like in the cinema" used to denote something which is ideal and unattainable —e.g., "una casa de cine" ("a dream home"). In the United States, it was the period of greatest female ostentation (feathers, sequins, pearls, mansions, cars, etc.). Women were

also more ostentatious than men. In fact, the financial power shown in these films was wielded by women. It was a primary ostentation reminiscent of the ancient world of the first civilizations —Egypt, Rome, Babylon. That is why the publicity of the films of Gloria Swanson (one of the most powerful women of the silent era and the greatest exponent of this ostentation) placed more emphasis on hyper-sophisticated costumes and ornaments than on the plots of the films, most of which were curiously set in Europe and in Antiquity: *Male and Female*, *My American Wife*, *Madame Sans-Gêne*, etc. They were iconographic



Joan Crawford, *Sadie McKee*, 1934 [ARCHIVO NOTORIOUS]



Joan Crawford, Letty Lynton, 1932 [Archivo Notorious]

zar. A ello contribuyó, y mucho, la popularidad de las muchas revistas de cine de la época, centrada sobre todo en la vida —fantaseada por los propios estudios— de las estrellas femeninas. Las más famosas eran *Arte y Cinematografía* (la más antigua de todas, creada en 1910 y que se editó hasta 1935), *El Cine*, *Cinema Variedades*, *Popular Film*, *Cinegramas*, *Films selectos*, *Espectáculos y Actualidades*, *Super-cine*, *Filmópolis*, *Cine español*, *Proyector*, *Nuevo Cinema*... Llama poderosamente la atención que el 95 % de la publicidad insertada en las revistas de cine de los años 1920-36 es una publicidad dirigida esencialmente al público femenino, lo que demostraba el enorme tirón que tenían estas revistas de cine para la espectadora española. En algunos diarios españoles de 1932, como en el extremeño *La Libertad*, aparecen secciones tituladas *Talking Pictures*, planteadas como consultorio a aspirantes a estrellas del cine, con temas como fotogenia de las actrices, chismorreos, etc., con un tratamiento desenfadado y glamuroso, con guiños cómplices a las fans, que reflejaba la repercusión del *star system* en las mujeres de nuestro país.

En los primeros años treinta, el Código Hays está aprobado, pero no se aplica a rajatabla y los grupos puritanos toman cartas en el asunto. A partir de 1934 ya se implantará con todas las consecuencias, pero en esos cuatro años previos se producen en Hollywood una serie de películas en las que los prototipos femeninos tradicionales se ven alterados por una serie de heroínas muy avanzadas, que manejan su vida libremente, sin la imposición de las reglas masculinas imperantes en la sociedad de esa época. Así, se estrenaron en España películas como *Secuestro* (1934), *Hembra* (1933), *La divorciada* (1934), o *La pasión de Vergie Winters* (1934). Fueron más aclamadas *La reina Cristina de Suecia* (1933), con Greta Garbo en el papel de la monarca bisexual; *El expreso de Shangai* (1932), con la otra gran diva de Hollywood, Marlene Dietrich, haciendo

influences arriving to Spain in the 1920s which Spanish women admired, but could not attain. A major contributor were the many, highly-popular film magazines which focused primarily on the lives of female stars —embellished by the studios. The most famous were *Arte y Cinematografía* (the oldest of all, created in 1910 and published until 1935), *El Cine*, *Cinema Variedades*, *Popular Film*, *Cinegramas*, *Films selectos*, *Espectáculos y Actualidades*, *Super-cine*, *Filmópolis*, *Cine español*, *Proyector* and *Nuevo Cinema*. It is particularly surprising that 95% of advertising inserted in film magazines in the period 1920-36 was essentially

aimed at female audiences, proof of the enormous popularity of these publications for Spanish female spectators. In some Spanish newspapers in 1932, such as the Extremadura-based *La Libertad*, there were sections titled *Talking Pictures*, which functioned as a sort of advice column for aspiring film stars, with pictures of actresses, gossip, etc., with a casual, glamorous treatment and nods to fans, reflecting the impact of the star system on the women of our country.

In the early 1930s, the Hays Code was approved but not applied strictly and Puritan groups intervened. From 1934, it was implemented with all its

consequences, but in those four preceding years, a number of films were produced in Hollywood in which the traditional female prototypes are broken by a number of very advanced heroines, who handle their lives freely, without the imposition of the male rules prevailing in society at that time. Therefore, films such as *The Story of Temple Drake* (1934), *Female* (1933), *The Gay Divorcee* (1934), or *The Life of Vergie Winters* (1934) were released in Spain. Others were even more acclaimed: *Queen Christina* (1933), with Greta Garbo in the role of bisexual monarch; *Shanghai Express* (1932), with another great Hollywood diva, Marlene

de sofisticada prostituta; *Hacia las alturas* (1932), en la que Katherine Hepburn interpretaba a una pionera de la aviación; *Amor en venta* (1931), con Joan Crawford, que mostraba sin censurar la relación adúltera de un gánster con su mantenida.

Buena parte de estas producciones llegaron a España en la época republicana (1934-1936), por lo que la mujer española pudo ver en las salas los dos tipos de mujer que este cine se esforzó en exportar: por un lado, la mujer sexualmente agresiva, dominante y sin tapujos, como Mae West (*No soy ningún ángel* y *Lady Lou*, que aquí se iba a estrenar en principio con el explícito título de *Nacida para pecar*, aunque finalmente se quedó con el original en inglés) o la Jean Harlow de *La pelirroja* (una mujer que disfruta destrozando hogares para escalar socialmente), un tipo de mujer sin moral, descarada e, incluso, vulgar. Por otro lado, la chica liberada, que no alardea de sus avanzadas costumbres sociales (ocupan cargos de responsabilidad en la sociedad, como directivas de empresa, doctoras, abanderadas de causas sociales...), pero que no se avergüenza de ello, como Norma Shearer (*La divorciada* y *Un alma libre*, significativo título). Este tipo de «heroína» cinematográfica era más humana y real, planteaba un modo de cambiar la vida por parte de la mujer, una renovación del papel de la mujer en la sociedad y en sus relaciones con el hombre. Sin duda, este tipo de mujer fue más popular entre las clases urbanas y cultas, y los cines se llenaban de espectadores (la mayoría femenino) para disfrutar y, la mayoría de veces, sufrir con las historias que vivían las *stars* norteamericanas en films como *Una mujer para dos* (1933), *Ana Vickers* (1934), *Tres vidas de mujer* (1932), *La usurpadora* (1932), *La mujer X* (1929), *La venus rubia* (1932) o *Barrio chino* (1932), por destacar solo algunos de los éxitos que arrasaron en los cines de España.

Dietrich, playing a sophisticated prostitute; *Christopher Strong* (1932), in which Katherine Hepburn played a pioneer of aviation; *Possessed* (1931), with Joan Crawford, showing an uncensored adulterous relationship between a gangster and his kept woman.

Many of these productions came to Spain during the Republican era (1934-1936), so that Spanish women could see the two types of female which films strove to export: on the one hand, the sexually aggressive, dominant, blunt woman, like Mae West in *I'm No Angel* and *She Done Him Wrong*, which was to be released in Spain with the explicit title *Born to Sin* but

eventually came out as *Lady Lou*, and Jean Harlow's *Red-Headed Woman* (a social climber who enjoys destroying homes), a type of woman devoid of morals, cheeky, and even vulgar. On the other hand, there was the liberated girl, who does not boast of her advanced social mores (holding positions of responsibility in society, leading companies, working as physicians, championing social causes, etc.), but is not ashamed of them, like Norma Shearer (*The Divorcee* and *A Free Soul*, a significant title). This type of film "heroine" was more human and real, proposing a way to change the life by women, a renewal of the role of

women in society and their relationships with men. Undoubtedly, this type of woman was most popular among the urban and educated classes, and cinemas filled with (mostly female) spectators to enjoy and, most times, suffer with the stories lived by American stars in films such as *Design for Living* (1933), *Ann Vickers* (1934), *Three on a Match* (1932), *Back Street* (1932), *Madame X* (1929), *Blonde Venus* (1932) or *Frisco Jenny* (1932), to highlight just a few of the successes that swept cinemas in Spain.

All of these films (with such explicit titles, too) would never have been allowed into our country after the Civil War, as in

fact they were eradicated from American cinema following the strict imposition of the Hays Code.

American musical films were decisive in Spain. And two of the great Spanish film directors of the time, Benito Perojo and Florián Rey, made modern musicals where the themes were fully integrated into the fabric of the film—as opposed to the musicals by the American director Busby Berkeley, whose musical acts were independent of the plot). Here there are three very important films: the aforementioned *La verbena de La Paloma* (Benito Perojo, 1935), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935)—a musical film, played

Todas estas películas (con esos títulos tan explícitos, además) jamás habrían llegado a nuestro país después de la Guerra Civil, como de hecho fueron erradicadas del cine norteamericano tras la imposición férrea del Código Hays.

El cine musical norteamericano fue determinante en España. Y dos de los grandes del cine español de la época, como Benito Perojo y Florián Rey, hicieron un musical moderno donde los temas se integraban plenamente en la trama de sus películas (al contrario de lo que sucedía con el director norteamericano Busby Berkeley, cuyos números musicales iban independientes a la trama de la película). Aquí destacan tres películas muy importantes: la mencionada *La verbena de La Paloma* (Benito Perojo, 1935), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), un film musical interpretado por una de las grandes artistas españolas de todos los tiempos, Imperio Argentina, que retrata perfectamente al pueblo aragonés, con sus prejuicios, sentido del honor, espiritualidad, folclore, lenguaje popular y vida cotidiana, y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), una denuncia al racismo de la sociedad española de esos años en torno a los gitanos. Su protagonista, Imperio Argentina, volvió a batir todos los récords taquilleros en España y en Hispanoamérica, manteniéndose en cartel pese al estallido de la Guerra Civil. Con este tipo de cine y estas películas finalizaba la edad de oro del cine español, el período más fructífero para nuestro cine, de 1933 a 1936 (llamado «el Bienio Negro» y «Frente Popular»), unos años en los que se hicieron las películas más taquilleras y, a la vez, más importantes.

El papel importante que estaba desarrollando la mujer en la sociedad y en el cine de nuestro país quedó bruscamente cortado con la Guerra Civil en 1936, y la mujer no volvió a tener una presencia destacada en España hasta la democracia, a mediados de los años setenta.

by one of the great Spanish artists of all time, Imperio Argentina, which perfectly portrays the Aragonese people, with their prejudices, sense of honour, spirituality, folklore, popular language and everyday life—and *Morena Clara* (*Light Dark Brown*, Florián Rey, 1936), a denunciation of racism against Gypsies in Spanish society. The leading lady, Imperio Argentina, again beat all box-office records in Spain and Latin America, and it continued to be shown in cinemas despite the outbreak of the Civil War. This type of cinema and these films marked the end of the golden age of Spanish cinema, its most fruitful period (1933-1936), known as "The

black biennium" or "The Popular Front". They were years when the most successful and important films were made.

The major role of women which was developing in society and in the cinema in our country was abruptly cut off by the Civil War in 1936, and women did not have an outstanding presence in Spain until the return of democracy in the mid-1970s.



1. Carlos Sáenz de Tejada. «La hora del cóctel» [“Cocktail time”]. La mujer y la casa. *Blanco y Negro* n.º 2279, 24 de marzo de 1935 [24 March 1935]

¡Quiero ser mujer fatal!

SESIÓN DOBLE: «LA MODA CON CINE ENTRA» Y «MUJERES ILUSTRADAS EN BLANCO Y NEGRO»

Inmaculada Corcho · Jesús Cano

EN el período de entreguerras, París podía ser una fiesta, pero en sus salones se libraba una feroz batalla. La hija de un vendedor ambulante, Coco Chanel, y una descendiente de los duques de Toscana, Elsa Schiaparelli, se enfrentan por el trono de la moda. Solo una de ellas se puede adjudicar la corona. Un enfrentamiento nunca disimulado que llevó a una a quemar el pelo de la otra. Schiaparelli (Roma, 1890 - París, 1973) solía tildar a Chanel (Saumur, Francia 1883 - París, 1971) de «pequeñoburguesa aburrida», y esta le respondía con burla: «Esa artista italiana que hace ropa».

Es en los años treinta cuando una parte de la sociedad —la otra era demasiado pobre incluso para soñar— mira al cine como fuente de inspiración. Una forma, tal vez, de escapar de una realidad teñida de gris. Y son las revistas de la época las que se empiezan a preguntar: «¿Eres del tipo vampiresa o del tipo *chica de la puerta de al lado*?». París cose las tendencias y Hollywood las proyecta al mundo.

Las actrices se toman muy en serio su nuevo papel como musas. «Nunca salgo de casa si no es como Joan Crawford, la estrella de cine. Si quieren ver a la vecina de al lado, vayan a la casa de al lado», decía la Crawford (San Antonio, Texas, 1905 - Nueva York, 1977). Y aconsejaba:

I WANT TO BE A FEMME FATALE! DOUBLE SESSION: “FASHION MAKES AN IMPACT THROUGH THE CINEMA” AND “WOMEN ILLUSTRATED IN BLACK AND WHITE”

DURING the interwar years Paris may well have been partying but a fierce battle was going on in its salons. The daughter of a street seller, Coco Chanel, and a descendant of the Dukes of Tuscany, Elsa Schiaparelli, fought each other to sit on the throne of fashion. Only one of them could win. This stand-off was never disguised, and even led one of them to burn the other woman's hair once. Schiaparelli (Rome

1890 - Paris, 1973) used to call Chanel (Saumur, France 1883 - Paris, 1971) “that boring little bourgeois woman”, and Coco responded with mockery: “That Italian artist who makes clothes”.

We are in the 1930s, after all, when a part of society saw the cinema as a source of inspiration; the other part was too poor even to dream. A way, perhaps, to escape from a rather grey reality? The magazines of the time soon picked up on

this: “Are you a ‘vamp’ or ‘the girl next door’?” Paris set the trends and Hollywood took them out into the world.

Actresses took their new role as muses very seriously. Joan Crawford (San Antonio, 1905 - New York, 1977) once said: “I never leave the house if not as Joan Crawford, the film star. If they want to see the girl next door, well, that's where they should go”. And she added a piece of advice: “The only place a

«Una mujer nunca va a ningún sitio más que al hospital sin llevar maquillaje, ropa y joyas».

Una compañera —es un decir—, Mae West (Nueva York, 1893 - Los Ángeles, 1980), sentenciaba: «Entiendo que gusten los vestidos largos. Tapan muchos defectos». Y era sincera. De apenas 1,50 de altura, estilizaba su figura con unas plataformas especiales de casi veinte centímetros. La actriz llevó estos zapatos todo el tiempo, en el estudio o si salía a almorzar con unos amigos. Y así siguió, libre —«estoy soltera porque nací así»—, sin familia, —«si quisiera una ya me habría comprado un perro»—, pero con unos andares sinuosos que encandilaron a los hombres hasta sus últimos días. Hoy sabemos su secreto. «La mayor impostora de todos los tiempos», la definió *Vanity Fair*.

Crawford y West —o, más bien, el estudio Paramount— eligieron a Schiaparelli para sacar el máximo brillo a sus estrellas. Samuel Goldwyn, —ya saben, de la Metro Goldwyn Mayer, o «el león»—, se decantaba por Chanel para vestir a Gloria Swanson (*Tonight or Never*, 1931) o a Ina Clairen (*The Greeks Had A Word for Them*, 1932) en la pantalla. En privado, Greta Garbo y Marlene Dietrich se convirtieron en clientas particulares de Coco. ¿Otro combate soterrado por la supremacía en la moda? ¿Llegaron a las tijeras?

La edad de oro del cine también se cinceló gracias a los departamentos de vestuario que empezaban a surgir en los estudios a partir de mediados de los años veinte. La primera cinta que tuvo un guardarropa diseñado ex profeso fue *Love's Struggle Throughout the Ages* (1916) y lo firmaba una pionera en el oficio, Clare West. Travis Banton, Gilbert Adrian o Edith Head, Orry-Kelly o Walter Plunkett fueron estrellas anónimas para el gran público, con estrictos contratos de exclusividad, responsables del vestuario de películas míticas como *Ello* (1927), *Chicago* (1927), *Orquídeas Salvajes* (1929), *Carita de ángel* (1933) o *Mujercitas* (1933). La historiadora

woman ever goes without makeup, clothes and jewels is a hospital”.

One of her colleagues — for want of a better word —, Mae West (New York, 1893 - Los Angeles, 1980), went even further: “I can understand why people like long dresses. They hide a lot of defects”. How about that for sincerity? Just 1.50m tall, Mae stylised her figure with special platform shoes measuring almost twenty centimetres. The actress wore those shoes all the time, whether she was in the studio or out to lunch with friends. She carried on as a free woman — “I am single because I was born that way” — without family ties: “If I wanted, I would have

bought a dog”. However, she had a sexy walk that drove men crazy right up to the end of her days. We now know her secret. Indeed, *Vanity Fair* defined her as “The biggest impostor of all time”.

Crawford and West — or, rather, Paramount — chose Schiaparelli to really make their stars shine. Samuel Goldwyn — the “lion” of Metro Goldwyn Mayer — preferred Chanel to dress Gloria Swanson in *Tonight or Never* (1931) or Ina Claire in *The Greeks Had a Word for Them* (1932) for the screen. Privately, Greta Garbo and Marlene Dietrich became Coco’s clients. Another underhand battle for supremacy in

fashion? Did they get the scissors out?

The golden age of the cinema was also carved out by to the wardrobe departments that began to emerge in the studios from the mid-1920s onwards. The first film that had its wardrobe specifically designed was *Love's Struggle Throughout the Ages* (1916), created by a pioneer in the field, Clare West. Travis Banton, Gilbert Adrian, Edith Head, Orry-Kelly or Walter Plunkett were anonymous stars for the general public, with strict exclusive contracts as the creators of the costumes of mythical films such as *It* (1927), *Chicago* (1927), *Wild Orchids* (1929), *Baby Face* (1933) or *Little Women* (1933). The fashion

historian and writer Cally Blackman even said that “many women are more interested in the wardrobe of their favourite stars than what happened in the collections in Paris”.

BLANCO Y NEGRO, the voice of the new woman The need of a society in crisis to find some sort of escapism was compelling. In Paris, New York, London... but also in Madrid, Barcelona or Granada, a generation of women dreamed of the glamorous world they discovered on the big screen. It only cost one peseta to forget your everyday problems in a local cinema, while in the

de moda y escritora Cally Blackman ha llegado a destacar que «muchas mujeres seguían más los vestuarios de sus estrellas favoritas que lo que se hacía en las colecciones de París».

BLANCO Y NEGRO, portavoz de la nueva mujer La necesidad de escapismo de una sociedad en crisis es acuciante. En París, Nueva York, Londres..., pero también en Madrid, Barcelona o Granada, una generación de mujeres sueña con un mundo glamuroso que descubren en la pantalla grande. Refugiarse de las privaciones en una sala de cine local costaba apenas una peseta. El sueldo medio no superaba las mil. Entre los años veinte y treinta casi el 80 % de la audiencia del cine en Estados Unidos eran mujeres.

En la España de los años treinta las mujeres votan y, por primera vez, tienen acceso a puestos políticos y administrativos de importancia, pero apenas un cincuenta por ciento de las españolas sabe leer, pocas son las que cursan estudios superiores y menos aún las que ejercen esa carrera.

Pero hay una élite que no quiere ser solo madre y esposa. Se divorcian, hacen deporte, fuman en público, trabajan (o quieren hacerlo), conducen automóviles... Son aquellas que salen a la hora del cóctel, las *drinking women*. La revista *Blanco y Negro*, en su número del 24 marzo de 1935, las retrata en su suplemento «La mujer y la casa». Dos jóvenes a media tarde —están vestidas de calle y no para cenar— esbozadas por Carlos Sáenz de Tejada [FIG. 1].

El pintor, figurinista, decorador e ilustrador Sáenz de Tejada (Tánger, Marruecos, 1897 - Madrid, 1958) tiene el encargo del semanario madrileño de realizar desde París la crónica dibujada de lo que acontece en los salones de alta costura. Sus reportajes son recorridos, casi antropológicos, por las tendencias, pero también, un reflejo del nuevo papel de la mujer en la época. Las lectoras, así lo debió de entender la dirección,

1920s and 30s almost 80% of the film-going audience in the United States was made up of women.

In 1930s Spain women were able to vote and were able to hold — for the first time — important political and administrative posts. Nevertheless, just over 50% of Spanish women knew how to read, very few went to university and even fewer had a career.

There was an elite, however, that was not content to be just a good mother and wife. They got divorced, played sports, smoked in public, worked (or wanted to) and drove cars. They were the ones who went out for cocktails, the *drinking*

women. In its issue on March 24th 1935 the magazine *Blanco y Negro* portrayed them in its supplement “Women and the Home”: two young women in the mid-afternoon — dressed in street clothes, not for dinner — sketched by Carlos Sáenz de Tejada [FIG. 1].

The painter, costume and set designer and illustrator Sáenz de Tejada (Tangiers, 1897 - Madrid, 1958) was asked by the Madrid weekly to send an illustrated chronicle from Paris about what was going on the *haute couture* salons. His almost anthropological articles depict the trends, but they are also a reflection of the new role of women at the time. The

demandan el acceso a un mundo de opulencia y privilegios sin límites aunque la oportunidad de vivirlo sea una remota ilusión.

Los treinta son los de la Depresión, pero, si hablamos de moda, es la época de la revolución. Nace una nueva feminidad que dice adiós a la androginia, se toman los baños al sol, aparece la silueta sirena en acabados brillantes, casi metálicos... Greta Garbo es el modelo a imitar. En España es difícil imaginar la coexistencia de la mujer rural, atrasada y empobrecida que retrata en su versión extrema *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel en su película documental de 1932, y la burguesa urbana que necesita cambiarse hasta ocho veces al día y que hasta su camisión está hecho a medida.

Las portadas del semanario *Blanco y Negro* han ido retratando desde su primer número ambos mundos. Y, frente a la mirada tradicional y costumbrista, ha ido contraponiendo una nueva visión de la figura femenina que, a principios del siglo XX, reclama un nuevo papel en la sociedad: más público y activo. A través de la imagen que transmitía, *Blanco y Negro* se convirtió rápidamente en un representante de este anhelo de la mujer que encontraba en sus páginas la inspiración para un nuevo modo de vida, para emularlo o, simplemente, para soñar.

El primer número de *Blanco y Negro* apareció el domingo 10 de mayo de 1891. Costaba quince céntimos y en su portada una mujer conduce un tílburí —carruaje de dos ruedas grandes— acompañada en la parte trasera por un criado con librea. Dibujada por Ángel Díaz Huertas [Fig. 2] la imagen se repite durante un año solamente cambiando la fecha que aparece en un calendario del margen derecho.

La protagonista difícilmente podía controlar a la mariposa blanca y a un abejorro negro que tiran del coche. Con seguridad viste un corsé que comprime el busto —hacia arriba— y la cintura, desplazando la cadera hacia abajo. Un invento que dibuja una nueva silueta, pero que dificulta



2. Ángel Díaz Huertas. Portada [Cover]. *Blanco y Negro* n.º 1, 10 de mayo de 1891 [10 May 1891]

magazine's readership — and the management seems to have understood this — demanded access to a world of unlimited opulence and privilege, even though the chance of living it out would be a remote illusion.

The 1930s were the years of the Depression, but if we speak of fashion it was a time of revolution. A new femininity emerged that said goodbye to androgyny; women started to sunbathe and the silhouette of the siren appeared in shining — almost metallic — finishes; Greta Garbo was the model to imitate. In Spain, it is difficult to imagine the coexistence of the rural woman — backward and poor — that

Luis Buñuel portrayed in his harsh documentary *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) and her bourgeois counterpart, an urban woman who needed to change eight times a day; sometimes even her nightdress was made to measure.

The covers of *Blanco y Negro* portrayed both worlds right from the start. In contrast to the traditional and custombrist perspective, a new vision of the feminine figure emerged in the early 20th century that claimed a new role in society that was more public and active. Through the image it transmitted *Blanco y Negro* soon became a representative of the desires of women, who found inspiration

in its pages for a new way of life, either to emulate it or simply dream about it.

The first issue of *Blanco y Negro* appeared on Sunday May 10th 1891. It cost fifteen cents and its cover featured a woman driving a Tilbury (a carriage with two large wheels) accompanied by a maid wearing livery in the back. Drawn by Ángel Díaz Huertas [Fig. 2] the image was repeated over one year, only changing the date that appeared in a calendar on the right-hand side of the page.

The woman had difficulty in controlling the white butterfly and the black bumblebee that pulled the carriage. She confidently wore a corset that

compressed her bust — upwards — and her waist, pushing her thighs downwards. The invention marked out a new silhouette, although one that made it harder for her to move around with ease. She may have been wearing a bustle (a frame in the shape of a cushion) and metal stays that made her dress more voluminous at the back. It was, however, more functional than the hoop skirt, and it allowed her to sit easily. Her presence on the front page, however, was clearly a declaration of intent as to the editorial line the new magazine planned to follow.

"Words stand out more if you add monkeys", declared Torcuato Luca de

sus movimientos. Posiblemente lleva un polisón, un armazón con forma de cojín y varillas metálicas que abulta el vestido por detrás. Eso sí, más funcional que el miriñaque, le permite sentarse con facilidad. Pero su presencia en primera página sin duda era una declaración de intenciones de la línea que va a seguir la nueva publicación.

«La letra, con monos entra», afirmaba Torcuato Luca de Tena (Sevilla, 1881 - Madrid, 1929). El fundador del semanario —y del diario *ABC* en 1903—, siempre recordaba que lo había creado a imitación de una publicación que descubrió en un viaje por Alemania, *Fliegende Blätter*. Bajo el subtítulo de revista ilustrada se rodeó de insignes pintores e ilustradores que dibujaban la Historia, con hache mayúscula. Hoy los originales los custodia el Museo ABC, un tesoro de casi doscientas mil obras de mil quinientos autores. La evolución de la moda y la mujer española también están ahí, en los cajones de su rico archivo.

EL ESPECTÁCULO (o la influencia) está entre bambalinas La lectora de los primeros años de *Blanco y Negro* soñaba con ser emperatriz de Francia. No para vivir un retiro dorado en Biarritz, sino para vestir de Charles F. Worth, el padre de la alta costura. Es de imaginar que a ellos —y a sus carteras— no les hacía tanta gracia las creaciones del inglés. En la época el guardarropa de una dama debía contar con ropa para la mañana, la tarde y vestidos para la noche, pero también con lujosas prendas para «desvestirse», como vestidos para el té o camisones para llevar solo en la intimidad de su hogar. Unos simples y básicos trapos si se comparan con los ciento cincuenta vestidos que encargó Eugenia de Montijo a la House of Worth para acudir a la inauguración del Canal de Suez en 1869.

En los últimos días de siglo XIX, en plena *belle époque*, las casas de alta costura viven de resignados maridos de bolsillo abultado que pagan las

Tena (Seville, 1881 - Madrid, 1929). The founder of the magazine — and the daily newspaper *ABC* in 1903 — always said that he created as an imitation of a publication he discovered on a trip to Germany: *Fliegende Blätter*. Under the subtitle of 'illustrated magazine', he signed up well-known painters and illustrators to draw History (with a capital 'h'). The originals are now kept in the ABC Museum, a treasure of almost two hundred thousand works by one thousand five hundred authors. The evolution of the Spanish woman and fashion is also there in the drawers of its rich archives.

THE SPECTACLE (or the influence) is in the wings The reader of the early years of *Blanco y Negro* dreamed of being the Empress of France, not to enjoy a golden retirement in Biarritz but to be dressed by Charles F. Worth — the father of *haute couture*. Most probably, the Englishman's creations were not really to their taste... or their wallets. At the time, a woman's wardrobe had to have something for the morning and the afternoon and other dresses for the night, but also luxurious garments to 'get undressed' such as dresses to take tea or nightdresses only to be worn in the privacy of the home. These would be simple, basic rags if we

facturas de sus esposas y, en algún caso, también las de sus amantes. La aristocracia —la señora del emperador— ha dejado de ser el referente donde mirarse para volver la cara a actrices y, en menor medida, a famosas cortesanas. Las *femme fatale* dejan los escenarios y pasean su influencia por salones y bulevares. En la calle todo es comedido, pero en un baile un vestido sin hombros y un gran escote son acertados y aplaudidos [FIG. 3]. Al revés, sobra decirlo, sería una desvergüenza.

Todo es riqueza en el vestir. Hay volantes, lazos y frunces por todas partes. En 1896 Narciso Méndez Bringa (Madrid, 1868-1933) tiene el encargo de realizar los figurines de moda de la publicación. Su objetivo, aunque no es una revista de moda sino de entretenimiento, es reflejar la moda que llega de París. En sus figurines encontramos la mangas jamón, el talle ceñido, las largas faldas abullonadas por detrás y los grandes y adornados sombreros que ayudan a dibujar la silueta en «S» tan en boga. En sus dibujos, generosos en los detalles, sus mujeres son «reinas de Francia», ideales, inocentes, sin erotismo, ni picardía. «Niñas bien» —al fin y al cabo usaba a su propia hija de modelo— que empiezan a volar por sí solas [FIG. 4].

Con un realismo academicista al gusto de la época, dos valencianos, Emilio Salas (Alcoy, 1850 - Madrid, 1910) y su discípulo, Cecilio Pla (Valencia, 1860 - Madrid, 1934), también van mostrando este ideal de mujer en las páginas de *Blanco y Negro* [FIGS. 5-6].

Con la llegada del nuevo siglo el armario femenino toma otra dirección. Marca el paso un francés, Paul Poiret (París, 1879 - París, 1944), que libera a la mujer del corsé remplazándolo por el sostén, recupera los patrones del estilo imperio y su inspiración en Grecia y Roma. Poiret fue un maestro del *marketing*, desarrolló perfumes, línea de hogar, hizo fotografiar su ropa por Man Ray, inventó —o fue precursor— del vestido tubo, el traje saco y la falda pantalón... Su patrón es sencillo, casi un rectán-

compare them to the hundred and fifty dresses Eugenia de Montijo commissioned from the House of Worth to attend the opening of the Suez Canal in 1869.

Towards the end of the 19th century, in the heart of the *belle époque*, the houses of *haute couture* earned their money from the deep pockets of wealthy, resigned husbands who paid their wives' bills, and sometimes their lovers'. The aristocracy — the Emperor's wife — stopped being the reference point, giving way to actresses and, to a lesser extent, famous courtesans. The *femme fatales* left the stage and started to exert their influence on salons and boulevards. Out on the street

everything was quite restrained, but a bare-shouldered dress and a plunging neckline were suitable and applauded at a dance [FIG. 3]. Needless to say, the opposite would be pure shamelessness.

Dresses were symbols of wealth. There were frills, ribbons and pleats everywhere. In 1896 Narciso Méndez Bringa (Madrid, 1868-1933) was commissioned to make the fashion figurines for the magazines. The objective, although it was not a fashion magazine as such, was to reflect the latest designs that arrived from Paris. His figures include leg-of-mutton sleeves, a tight waistline, long skirts flocked at the back, and large, adorned hats that help-

ed to mark out the female silhouette. In his highly detailed drawings his women are "queens of France"... ideal, innocent, without eroticism or mischievousness. "Good girls" — after all, he used his daughter as a model — who started to fly on their own initiative [FIG. 4].

With an academic realism in line with the tastes of the time, two designers from Valencia, Emilio Salas (Alcoy, 1850 - Madrid, 1910) and his disciple Cecilio Pla (Valencia, 1860 - Madrid, 1934) also showed that ideal woman in the pages of *Blanco y Negro* [FIG. 5 and 6].

With the advent of the 20th century women's clothes took another direction.



3. Enrique Esteban. «El preferido» [“The favourite”]. *Blanco y Negro* n.º 894, 20 de junio 1908 [20 June 1908]

4. Narciso Méndez Bringa. Portada [Cover]. *Blanco y Negro* n.º 389, 15 de octubre de 1898 [15 October 1898]





gulo. Hay algo de las túnicas indias, del kimono japonés y los caftanes marroquíes. Al igual que el *art déco* fagocitó el arte egipcio y el africano, el japonés y el chino, el *art nouveau* y el secesión vienes, Poiret mezcla referencias con la intención de crear mujeres para modernos harenes. Pero ellas, aunque las liberaba de la constreñida silueta del siglo anterior y las vestía con ropa más cómoda, demandaban más. El que fue apodado como «el Rey de la moda» por la prensa americana de la época —en Francia, se quedaba simplemente en «le Magnifique»— vio desaparecer su fama en la décadas posteriores hasta morir, arruinado, durante la ocupación alemana.

Un hombre del Renacimiento en la época del automóvil, Eulogio Varela (El Puerto de Santa María, Cádiz 1868 - Cercedilla, Madrid 1955), fue el encargado de traer la mujer soñada por Poiret a las portadas de *Blanco y Negro* [FIG. 7]. Diseñador, ilustrador, pintor, decorador... ejerció durante años como confeccionador en la publicación —hoy sería el Director de Arte—. Sus ilustraciones, por una parte, de estilo costumbrista, realista, narrativo y anecdótico, se compaginan —a veces en un mismo número— con un estilo *art nouveau*, modernista, ecléctico, lúdico, heteróclito y complejo, próximo a la vez al prerrafaelismo inglés, al estilo secesión vienes, al grafismo de las revistas alemanas del *Jugendstil* y del norte de Europa [FIG. 8]. Su gran hazaña fue la de introducir un nuevo estilo tan

5. Emilio Salas. «En el hipódromo»
["At the races"]. s.d. [undated]

6. Cecilio Pla. Croquis femenino
[Female sketch], «The yachtwoman».
Blanco y Negro n.º 654, 14 de noviembre
de 1903 [14 November 1903]

7. Eulogio Varela. Salta-nieves
[Snow jump]. *Blanco y Negro* n.º 1128,
22 de diciembre de 1912 [22 December 1912]

8. Eulogio Varela. Portada [Cover].
Blanco y Negro n.º 1088,
17 de marzo de 1912 [17 March 1912]



A Frenchman, Paul Poiret (Paris, 1879-1944) freed women from the corset and replaced it with the bra, recovering the imperial style and its Greek and Roman inspiration. Poiret was a master of marketing. He created perfumes and homeware, got his clothes photographed by Man Ray and invented (or was the fore-runner of) the pencil dress, the kimono-like cut and the divided skirt... the pattern is simple, almost rectangular. There are also elements of Indian tunics, Japanese kimonos and Moroccan kaftans. In the same way that *art déco* swallowed up Egyptian, African, Japanese and Chinese art, *art nouveau* and the Vienna Secession, Poiret combined references with the aim of

creating 'women for modern harems'. However, even though he freed them from the constrained silhouette of the previous century and dressed them in more comfortable clothes, women still wanted more. Poiret, nicknamed 'the King of fashion' by the American press at the time — in France they simply called him 'le Magnifique' — his fame declined over the next few decades and he finally died in poverty during the German occupation.

A Renaissance man in the era of the automobile, Eulogio Varela (El Puerto de Santa María, Cadiz 1868 - Cercedilla, Madrid 1955) was the man charged with the task of bringing the woman dreamed

up by Poiret to the covers of *Blanco y Negro* [FIG. 7]. A designer, illustrator, painter, decorator... he was the stylist — nowadays 'Art Director' — in the publication for several years. On the one hand, his illustrations were costumbrist, realist, narrative and anecdotic, but combined them — sometimes in the same issue — with an *art nouveau*, modernist, eclectic, playful, disparate and complex style, close to the English pre-Raphaelites, the Vienna Secession, the graphic forms of the German magazines of the *Jugendstil* and the style of northern Europe [FIG. 8]. His great merit was the introduction of a new style — highly decorative and bold — into such a stultified place as Madrid

decorativo y atrevido en un ámbito tan anquilosado como el madrileño en plena época de la Restauración.

¿QUÉ ME PONGO? El cine dicta sentencia Con un escándalo se inicia la década de los veinte: la falda corta. Las mujeres se atreven a enseñar las piernas y, además, llevan el pelo a lo *garçon*. Las curvas, léase el 90-60-90, se esconden con la ayuda de fajas que no dejan respirar. Y, por primera vez, eran ellas las que marcaban las reglas a la hora de vestir. Hablamos de Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Louise Boulanger, Maggy Rouff o las hermanas Callot, pero, sobre todo, de Coco Chanel. Schiaparelli, de momento, no es una amenaza. La encontramos haciendo las maletas para trasladarse de Nueva York a París. Tiene treinta y dos años, está divorciada y tiene una niña enferma a su cargo, su hija Gogo.

Coco Chanel tuvo la visión de que la mujer moderna necesitaba un uniforme y tiró del armario de sus amantes. Donde había fracasado Poiret, acertó su compatriota. Diseñó un vestuario que permitía andar, conducir o trabajar. Rescató a la mujer de la *belle époque* del disfraz de heroína de *Las mil y unas noches*. Armada con sus tijeras, acertó faldas, desplumó sombreros, rasgó ballenas, deshizo rellenos... Mezcló el tweed con la gasa. Se batió con Patou por crear una ropa deportiva acorde con los tiempos e impuso el color negro en el guardarropa femenino. De este color era el emblemático *petite robe noire* o *little black dress* (vestidito negro), una prenda sencilla, sin pretensiones y accesible para todas las mujeres. Tanto que la revista *Vogue* lo llegó a definir como «el Ford de Chanel» —por su simplicidad lo comparaban con el modelo T de la marca automovilística— y auguró, ya en 1926, que se convertiría en una prenda esencial en cualquier armario femenino.

Si la actriz Clara Bow es el prototipo de *flapper* —mujer joven, de falda corta, de pelo aún más corto y bailarina inagotable al ritmo de jazz— o

during the heart of the Bourbon Restoration.

WHAT SHALL I WEAR? The cinema decided The 1920s started off with a scandal: the short skirt. Women dared to show their legs; not only that, they wore their hair like a *garçon*! Their curves, the famous 90-60-90, were hidden with the help of girdles that hardly let them breathe. For the first time, they were the ones who set out the rules when it came to dressing. We are talking about people like Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Louise Boulanger, Maggy Rouff or the Callot sisters, but above all... Coco

Chanel. Schiaparelli was still not a threat on the horizon at the time, although she had packed her bags and moved from New York to Paris at the age of thirty-two, divorced and with a sick child in tow, her daughter Gogo.

Coco Chanel's vision was that the modern woman needed a uniform, so she drew inspiration from the wardrobes of her lovers. Where Poiret failed, his compatriot got it right. She designed clothes that allowed women to walk, drive or work. From the *belle époque* woman she recovered the guise of the heroine of *One Thousand and One Nights*. Armed with her scissors, she cut skirts, plucked

feathers from hats, smashed whalebones, and undid padding... and mixed tweed with chiffon. She fought alongside Jean Patou to create sportswear that was in line with the times and put the colour black at the heart of women's wardrobes. That colour gave rise to the emblematic *petite robe noire* (little black dress), a simple and unpretentious garment that all women could afford. So much so, *Vogue* called it "Chanel's Ford" for its simplicity, comparing it with the car manufacturer's Model T, and claimed (in 1926) that it would become a must in any woman's wardrobe.

9. Rafael de Penagos. Pescadora
[Fisherwoman]. *Blanco y Negro* nº 2151,
14 de agosto de 1932 [14 August 1932]





10. **Rafael de Penagos.** Portada [Cover]. *ABC* n° 8951, 27 de septiembre de 1931 [27 September 1931]
11. **Roberto Baldrich.** El verano en París. La hora del «cock-tail» en la piscina de Molitor [Summer in Paris. Cocktail time at the Molitor swimming pool]. *ABC* n° 8933, 6 de septiembre de 1931 [6 September 1931]
12. **Federico Ribas.** Los deportes en broma. El gorrito verde [Joking about sport. The green hat]. *Blanco y Negro* n° 1805, 20 de diciembre de 1925 [20 December 1925]
13. **Enrique Ochoa.** Carta sobre la elegancia. El esplendor [Letter on elegance. Splendour]. *Blanco y Negro* n° 1902, 30 de octubre de 1927 [30 October 1927]

Louise Brooks borda el papel de *gamine* —jovencita menuda que se percibe traviesa y sexy a la vez que inocente—, ambas tienen sus réplicas en las páginas de *Blanco y Negro* en las sílfides firmadas por Rafael de Penagos (Madrid, 1889-1954) [FIG. 9].

Afirmaba Edgar Neville que «las mujeres de Penagos enseñaron a las españolas a no ser gordas», y el escritor y periodista Julio Camba incide en la misma idea al confirmar que «comenzó a dibujar a ese tipo de madrileña cuando la madrileña todavía no tenía ese tipo». Al poco tiempo «las chicas Penagos» se empezaron a ver en los tés del Ritz, en el hipódromo de la Castellana o en las barras de los primeros bares americanos que abrían en la ciudad [FIG. 10].

Solo tres ilustradores, un gallego, un gaditano y un tarraconense, pudieron romper la iconografía y poner en peligro del reinado del madrileño. Roberto Baldrich (Tarragona, 1895 - Madrid, 1959) fue el más frívolo, llenando sus dibujos de la modernidad imperante [FIG. 11]; Federico Ribas (Vigo, 1890 - Madrid, 1952) apuesta por un estilo más depurado donde deja hueco a lo erótico [FIG. 12]; y Enrique Ochoa (El Puerto de Santa María, 1891 - Palma de Mallorca, 1978) traza figuras elegantes, casi de alabastro, con una buena dosis de prerrafaelismo [FIG. 13].



If the actress Clara Bow was the prototype *flapper* — a young woman in a short skirt, with even shorter hair and an untiring dancer to the rhythms of jazz — or Louise Brooks, who played the role of *gamine* like nobody else, i.e. a slim young woman who sees herself as mischievous and sexy while still being innocent. They were both reflected in the pages of *Blanco y Negro* in the sylphs drawn by Rafael de Penagos (Madrid, 1889-1954) [FIG. 9].

Edgar Neville said that the “Penagos

girls taught Spanish women not to be fat”, and the writer and journalist Julio Camba followed that line when he confirmed that “he started to draw that kind of woman from Madrid when they had not yet achieved that figure”. The ‘Penagos girls’ were soon seen taking tea in the Ritz, at the racecourse on the Castellana or sitting on stools in the first American bars that opened in the city [FIG. 10].

Three illustrators, one from Galicia, one from Cadiz and the third from Tarragona,

succeeded in breaking the mould and put Penagos’ reign in peril. Roberto Baldrich (Tarragona, 1895 - Madrid, 1959) was the most frivolous, filling his drawings with the prevailing modernity [FIG. 11]; Federico Ribas (Vigo, 1890 - Madrid, 1952) opted for a purer style in which he left room for eroticism [FIG. 12], while Enrique Ochoa (El Puerto de Santa María, 1891 - Palma de Mallorca, 1978) traced elegant, alabaster-like figures with a strong dose of pre-Raphaelitism [FIG. 13].

La clave en todos los casos fue su contacto permanente y su presencia en París, que le facilitó introducir en España esas mujeres —jóvenes, descocadas, alegres— que imaginaban la vida al ritmo de charlestón.

RECESIÓN no significa austeridad Con los *thirties*, repentinamente, las faldas volvieron a alargarse, la cintura regresó a su lugar habitual y aparecieron abultados hombros. Se arrincona en el fondo del armario el gusto por lo oriental, la androginia y los vestidos rectangulares amorfos de la década anterior.

Los diseñadores, entonces conocidos como *couturiers*, sacan todo su arsenal de trucos —una pinza aquí, una hombrera allá— para estilizar la figura. El objetivo es parecer más esbelta. La piernas cotizan a la baja y la espalda al alza, convertida en la nueva zona erógena: se debe enseñar. Los vestidos de noche, entonces, parecen diseñados para ser admirados por detrás.

Ginger Rogers y Fred Astaire no dejan de bailar en la década de los treinta —*La alegre divorciada*, (1934), *Roberta* (1935), *Sombrero de copa* (1935)... —. Él, en frac o traje de sastrería clásica de Savile Row. Ella, envuelta en lentejuelas, plumas de avestruz y faldas vaporosas. Es el epítome del glamur cinematográfico en una época que nace con la caída de la bolsa de Nueva York.

El corte al bias, que popularizó Vionnet, desliza suavemente las telas resaltando las curvas del cuerpo. Empleaba sedas, gabardinas o sateenes, algo que era muy poco habitual en la época. «El vestido no debe colgar del cuerpo, sino seguir sus líneas», afirmaba la *couturier*. Mujeres que visten como modernas esculturas griegas clásicas y helenísticas.

Sin saber coser, Elsa Schiaparelli se instala en París e inicia una carrera contra sí misma por epatar con cada colección. Fue tal su inventiva que hoy es difícil recordarla por una imagen. Se dio a conocer con una colec-

The key in all these cases was their continuous presence in Paris, which facilitated the entry into Spain of those young, brazen and joyful women who played out their lives to the rhythm of the Charleston.

RECESION did not mean austerity In the 30s skirts suddenly got longer again, waistlines went back to where they were before and high shoulders made their appearance on the scene. The taste for the oriental, androgyny and the amorphous rectangular dresses of the previous decade was relegated to the back of the wardrobe.

The designers, known at the time as *couturiers*, deployed their arsenal of tricks — a clip here, a shoulder pad there — to stylise the female figure. The objective was to appear slimmer. Legs went out of favour while backs became popular, becoming the new erogenous zone: one to be shown. Indeed, evening dresses seemed to be designed to be admired from behind.

Ginger Rogers and Fred Astaire danced non-stop through the 30s, in *The Gay Divorcee* (1934), *Roberta* (1935), or *Top Hat* (1935). He, in a tailcoat or a classic Savile Row suit; she, decked out in sequins, ostrich feathers and diaphanous

skirts. That was the epitome of film world glamour in an era that was born with the New York stock market crash.

The bias cut, popularised by Vionnet, let the cloth slide down the body to reveal women's curves. He used silks, leathers and satins, which was rather unusual at the time. "The dress should not hang from the body but follow its lines", claimed the *couturier*. Women dressed like Modern Greek sculptures in the classic and Hellenic styles.

Despite not knowing how to sew, Elsa Schiaparelli set up in Paris and started a race against herself and started to dazzle people with each collection. She was so

inventive it is hard to remember her by a single image nowadays. She became known for a collection of knitted sailor jerseys that included a drawing of a large ribbon in 1927. She designed bold woollen swimsuits, wrap dresses, plastic zippers in evening dresses, wedge shoes, hair buns, transparent raincoats or synthetic leathers.

Schiaparelli was the author of the masculine-like suit with large shoulder pads made popular by film stars — all loyal customers of hers — such as Dietrich, Garbo, Katharine Hepburn and Tallulah Bankhead. However, it was Joan Crawford who did most to promote the

ción de jerséis marineros de punto que incorporaban el dibujo de un gran lazo en 1927, y a ella la debemos atrevidos trajes de baño de lana, los vestidos pañuelo, los vestidos cruzados, las cremalleras de plástico en los trajes de noche, los zapatos con cuña, los monos, los impermeables transparentes o las pieles sintéticas.

Schiaparelli fue la artífice del traje de corte masculino de grandes hombreras que popularizaron estrellas del cine, todas fieles clientas, como Dietrich, Garbo, Katharine Hepburn y Tallulah Bankhead. Pero fue Joan Crawford quien más hizo por la difusión de la nueva silueta de anchos hombros y la abundancia de adornos, haciéndola su marca personal en las pantallas. Nacía la nueva mujer fatal. Pegadas a un cigarrillo, estas mujeres devoradoras de hombres se multiplicaban hasta el infinito, como en un juego de espejos, al anteponer las creaciones de París y las de los propios estudios ante la espectadora.

Elsa Schiaparelli afirmaba: «Lo que Hollywood diseña hoy, es lo que estarás llevando mañana». Y su colega Lucien Lelong (1889-1958) llegó a decir: «Los modistos ya no podemos vivir sin el cine y el cine no puede vivir sin nosotros. Reafirmamos nuestros instintos mutuamente». Pero esta realidad no sería posible sin cambios radicales en la industria que permitieran democratizar la moda. Al menos en los Estados Unidos, donde el *crash* de 1929 acababa con la fiesta, los brillos y las alegrías e imponía un gravamen del 90% a las creaciones *made in France*. Sin embargo, los *toiles* —es decir, los diseños previos en tela de lino o algodón—, no pagan impuestos. Ahora se compran en París y se reproducen a gran escala y a menor coste que el vestido original en grandes almacenes de costa a costa. En París, si cuesta unos doscientos cincuenta dólares, en una tienda de Nueva York se encuentra entre diez y veinticinco dólares. El sueldo medio de la época eran unos mil anuales. Otra revolución acontece en esos días: los tejidos sintéticos. El raso es la nueva seda. Rápidamente

new silhouette of wide shoulders and an abundance of adornment, making it her personal on-screen brand. A new *femme fatale* was born. With a cigarette in hand, these man-eating women appeared everywhere, almost like a game of mirrors, presenting the creations of Paris and the studios to the female film-going audience.

As Elsa Schiaparelli said: "What Hollywood designs today, you will be wearing tomorrow". Her colleague Lucien Lelong (1889-1958) even went as far as to say: "We couturiers can no longer live without the cinema, nor can it live without us. We mutually reaffirm our instincts".

That reality would not have been possible, however, without radical changes in the industry that allowed the democratisation of fashion. At least in the United States, where the crash of 1929 put an end to the partying, the glamour and the fun. Creations *Made in France* had a 90% tax slapped on them. Nevertheless, the *toiles* — initial designs in linen or cotton — were not taxed. They started to be made in Paris and reproduced on a large scale, and were then sold in department stores across the country at a lower cost than the original dress. A dress that might cost two hundred and fifty dollars in Paris could end up costing

se hacen populares a ambas orillas del Atlántico y un nuevo aliado aparece en escena, las revistas de patrones que permiten el «hecho en casa» siguiendo los diseños creados por los grandes maestros.

DIBUJANDO a la recién estrenada *femme fatale* Un domingo de principios de junio de 1935 la lectora –perdón, y el lector– se encuentran en las páginas de *Blanco y Negro* –estamos en el suplemento «La Mujer y la Casa»– con cuatro modernas heroínas [FIG. 14]. Carlos Sáenz de Tejada en esta ocasión no nos dice de quién van vestidas, pero cumplen con los cánones del vestir de París y, por supuesto, de Hollywood. Unas semanas más tarde, en noviembre, para hablarnos de abrigos, cita –en esta ocasión sí– a los costureros (Rouff, Paray, Lelong y Schiaparelli) y en sus figuras podemos intuir el aspecto de Garbo o Dietrich. En encuadres casi cinematográficos, Tejada dibuja una mujer de corte clásico, silueta estilizada y porte altivo.



14. Carlos Sáenz Tejada. «Tendencias de la moda» [“Trends in fashion”]. *La mujer y la casa. Blanco y Negro* n.º 2289, 2 de junio de 1935 [2 June 1935]

15. Carlos Sáenz Tejada. ¿Abrigos? Helos aquí. *Crónica de París* [Overcoats? Here you are! Chronicle from Paris]. *ABC* n.º 10129, 10 de noviembre de 1935 [10 November 1935]

between ten and twenty-five dollars in a shop in New York. The average salary at the time was around one thousand dollars a year. Another revolution took place at that time: synthetic fabrics, with satin becoming the new silk. These fabrics became popular on both sides of the Atlantic and a new ally appeared on the scene: magazines with patterns that could be ‘sewn at home’ following the designs created by the great masters.

DRAWING the new *femme fatale* One Sunday morning in June 1935 the readers of *Blanco y Negro* – in the supplement ‘The Woman and the Home’ – came across four modern heroines [FIG. 14]. On this occasion Carlos Sáenz de Tejada did not tell who dressed them, but they did fulfil the rules of Paris and – naturally – Hollywood. A few weeks later, in November, when talking about overcoats he does mention the couturiers (Rouff,

Paray, Lelong and Schiaparelli), and from the figures we can make out Garbo and Dietrich. Using almost cinematographic framing, Tejada drew a woman with a classical cut, a stylised silhouette and a rather haughty stance.

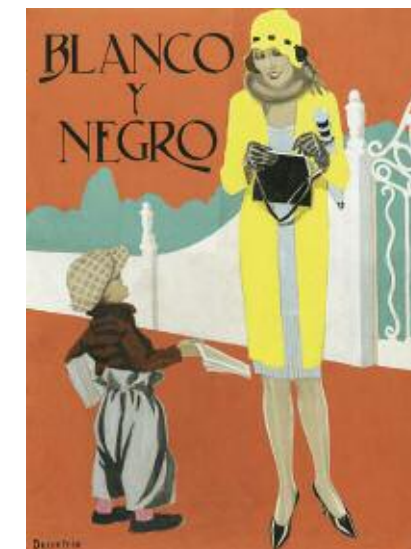
In contrast, the ‘Chicas Picó’ – José Picó (Madrid, 1904-1991) had worked on the magazine since 1929 – could wear the same clothes but exuded a latent eroticism that they dissimulated behind





16. **José Picó.** Los domingos de la Castellana [Sundays on the Castellana]. *Blanco y Negro* n° 8805, 15 de marzo de 1931 [15 March 1931]
17. **Demetrio.** Portada [Cover]. *Blanco y Negro* n° 2001, 22 de septiembre de 1929 [22 September 1929]
18. **Fernando Bosch.** «En la playa» [“At the beach”]. *Blanco y Negro* n° 2299, 11 de agosto de 1935 [11 August 1935]

cheeky expressions [FIG. 15 and 16]. Demetrio – the pseudonym of Demetrio López Vargas (Murcia, 1885 - Madrid, 1969) – was obsessed by women’s legs. At that time, a common compliment to an attractive woman in Madrid was “You have Demetrio legs”. His women were large, round, with marked forms and long, curvy legs. They transmitted a strong personality and an



uninhibited, provocative and sophisticated exuberance [FIG. 17]. It was almost like discovering Dietrich. Fernando Bosch (Villareal, 1908 - Miami, 1987), made his mark in international illustration after working with *Blanco y Negro*. He worked for *Vogue* in France and for *Harper’s Bazaar* in the USA, portraying a gallant world of distinguished women. A cover for *Harper’s* takes us to



the WASP universe of Connecticut and Katharine Hepburn (it is difficult to imagine a Spanish woman in that pose on the Concha beach in San Sebastian or the Sardinero in Santander) [FIG. 18]. The “new woman” although not a “real woman”, so well reflected by *atc* – the pseudonym of Ángeles Torner Cervera (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1907 - Burgos, 1958) – found her place

En cambio las «Chicas Picó» – José Picó (Madrid, 1904-1991) es colaborador de la cabecera desde 1929–, pueden calzarse los mismo trapos, pero irradian un erotismo latente que disimulan tras su miradas pica-ronas [FIGS. 15-16]. Demetrio –seudónimo de Demetrio López Vargas (Murcia, 1885 - Madrid, 1969)– tiene una fijación con las piernas. En esa época, en Madrid, a una mujer de bandera se le piropea: «Tienes piernas de Demetrio». Su mujeres son rotundas, grandes, de formas marcadas, con largas y torneadas piernas. Transmiten fuerte personalidad y una desinhibida, provocadora y sofisticada exuberancia [FIG. 17]. Sin duda, parece que describimos a Dietrich. Fernando Bosch (Villareal, Castellón, 1908 - Miami, Estados Unidos, 1987), se hizo un hueco en la ilustración internacional tras colaborar con *Blanco y Negro*, –trabajó para *Vogue* en Francia y para *Harper’s Bazaar* en Estados Unidos –retratando un mundo galante de mujeres distinguidas. Una propuesta de portada para el semanario nos lleva al universo WASP de Connecticut y Katharine Hepburn (difícil de imaginar una española en esa actitud en la Concha de San Sebastián o en el Sardinero de Santander) [FIG. 18]. La «nueva mujer», pero no «una mujer de verdad», que tan bien reflejó *atc* –seudónimo, así escrito, todo en minúsculas, de Ángeles Torner Cervera (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1907 - Burgos, 1958)– tuvo cabida en *Blanco*



19. atc [Ángeles Torner Cervera]. Portada [Cover]. *Blanco y Negro* nº 9422, 23 de julio de 1933 [23 July 1933]



20. Carlos Sáenz Tejada. Periodismo 1. La vida en París [Journalism 1. Life in Paris]. *Blanco y Negro* nº 2304, 15 de septiembre de 1935 [15 September 1935]

*Lecturas recomendadas / Recommended reading: *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos siglos* (Museo ABC, 2010); *Portadas* (Museo ABC, 2013); *El espectáculo de la ilustración. Narciso Méndez Bringa* (Museo ABC, 2015); *Modernismo y modernidad. Eulogio Varela* (Museo ABC, 2013); *Carlos Sainz de Tejada. La elegancia del dibujo. Crónica de París* (Museo ABC, 2011); Stella Bruzzi, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies* (Routledge, 1997).

in *Blanco y Negro* [FIG. 19] right from the start until 1936 thanks to these authors, but also to a long list of other contributors (Ramón Casas, Roberto Montenegro, Emilio Ferrer, Ramón Gaya, Pedro Mairata, Teodoro Delgado, Teodoro Miciano...) who drew not reality but the dreams that reached us from Paris via Hollywood.

In those years *Blanco y Negro* used to attend the *haute couture* salons in Paris every six months. This ritual was started by the father of high fashion, Charles Frederick Worth, in the mid-19th century and now all the workshops continue it. With no lights or music, passing through a smoke mist – smoking was allowed – a

and *Negro* [FIG. 19] since its beginning until the 36 of the hand of these authors, but also from a long list of collaborators (Ramón Casas, Roberto Montenegro, Emilio Ferrer, Ramón Gaya, Pedro Mairata, Teodoro Delgado, Teodoro Miciano...) who drew not reality but the dreams that reached us from Paris via Hollywood.

In those years *Blanco y Negro* had a date every six months in the salons of the high fashion of Paris. A ritual that began the father of fashion Charles Frederick Worth in the mid-19th century and now all the workshops have incorporated it. Without lights, without music, passing through a mist of smoke – you can smoke –, a succession of mannequins – previously called *les sosie* – present the proposals that later are adapted to the physique of the wealthy clients obliged, after making the order, to make two or three visits to the workshops to take measurements and adjust the dresses to the maximum to their figure. The day after the catwalk was the turn of Carlos Sáenz de Tejada, of the members of the press and of the buyers of the licenses that acquire the patterns and that later commercialize at a more adjusted price and lower qualities in big department stores and shops all over the world [FIG. 20]. For almost a decade Tejada was a front-row witness (although the term *front row* had not been coined yet) of the new propositions. His notes reached the offices of *Blanco y Negro* in Madrid within two weeks. In Paris he met up with a young man called Cristóbal Balenciaga (Gueteria, 1895 - Valencia, 1972) who visited the French capital to buy patterns for his shops in San Sebastian and Madrid, but that is another story. A new kingdom was born, one that led Chanel and Schiaparelli to agree on something for once: Balenciaga would be the new king of fashion, although another decade would go by before that happened. By then, the cinema had abandoned *Blanco y Negro*.*

succession of models (previously called *les sosie*) presented the propositions that would later be adapted to well-off clients, who then had to make two or three visits to the workshop after placing their order to be measured up and adjust the dresses to their body shapes. The day after the catwalk Carlos Sáenz de Tejada, other members of the Press and licence buyers acquired the patterns and later commercialised them at a more affordable price, and at lower standards of quality, in department stores and shops all over the world [FIG. 20]. For almost a decade Tejada was a front-row witness (although the term *front row* had not been coined yet)

of the new propositions. His notes reached the offices of *Blanco y Negro* in Madrid within two weeks. In Paris he met up with a young man called Cristóbal Balenciaga (Gueteria, 1895 - Valencia, 1972) who visited the French capital to buy patterns for his shops in San Sebastian and Madrid, but that is another story. A new kingdom was born, one that led Chanel and Schiaparelli to agree on something for once: Balenciaga would be the new king of fashion, although another decade would go by before that happened. By then, the cinema had abandoned *Blanco y Negro*.*

MUJERES

DE CINE...

Renée Adoreé (1898-1933)

Nació el 30 de septiembre de 1898 en Lille, Francia. • Su nombre de nacimiento era Jeanne de La Fonte. Hija de artistas circenses, ya a los cinco años actuaba con sus padres. En su adolescencia empezó a trabajar en pequeñas producciones teatrales y viajó por Europa con su compañía. Estaba representando en Rusia cuando se desencadenó la Primera Guerra Mundial y huyó a Londres. • Desde Londres viajó a Nueva York, donde trabajó en el teatro hasta que le llegó la oportunidad de actuar en el cine. • En 1920, con el exótico nombre de Renée Adoreé («Renacida» y «Adorada»), actuó por primera vez en el cine. • En 1921 conoció a quien sería su marido, el actor Thomas J. Moore, quince años mayor que ella. • A pesar de su pequeña estatura, la sensual belleza y sus penetrantes ojos la hicieron irresistible en la pantalla. Fue famosa por su papel como Melisande en el melodrama *El gran desfile* (1925), que fue uno de los mayores éxitos de MGM y un film que los historiadores catalogan como uno de los mejores de la era muda. • Junto a John Gilbert protagonizó *The Big Parade*, todavía muy popular hoy en día por la televisión. • En *The Mating Call* (1928), film producido por Howard Hughes, Adoreé causó conmoción al protagonizar una breve escena de desnudo. • Con la llegada del sonoro Renée Adoreé fue una de las afortunadas ya que su voz superó bastante bien el cambio. Trabajó junto a Lon Chaney y Owen Moore. • A finales de 1930 había actuado en cuarenta y cinco películas, las últimas cuatro sonoras. Ese año la diagnosticaron una tuberculosis, pero quiso acabar su último film, *Call of the Flesh*, con Ramón Novarro, tras lo cual fue hospitalizada durante dos años y no volvió a recuperarse totalmente de su enfermedad. Falleció el 5 de octubre de 1933 en Tujunga, California. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood en el 1601 de Vine Street.

She was born on September 30th 1898 in Lille (France). • Her real name was Jeanne de La Fonte. The daughter of circus artists, she had already debuted with her parents by the age of five. As a teen she started working in small theatre productions and travelled across Europe with her troupe. She was performing in Russia when the First World War broke out and she fled to London. • From London she travelled to New York, where she worked in the theatre until she was given the chance to act in movies. • In 1920, under the exotic name of Renée Adoreé (“Reborn” and “Adored”), she acted for the first time in a film. • In 1921 she met her future husband, the actor Thomas J. Moore, who was fifteen years her senior. • Despite her tiny stature, her sensual beauty and piercing eyes made her irresistible on the screen. Co-starring with John Gilbert, she found fame for her role as Melisande in the melodrama *The Big Parade* (1925), one of MGM’s most successful films and one which film historians have classified as one of the best of the silent era and which is still very popular on television today. • In *The Mating Call* (1928), produced by Howard Hughes, Adoreé caused a sensation by appearing in a brief nude scene. • With the arrival of the talkies, Renée Adoreé was one of the more fortunate ones as her voice adapted quite well to the change. She worked with Lon Chaney and Owen Moore. • By the late 1930s she had performed in 45 films, the last four of which were talkies. That year she was diagnosed with tuberculosis, but was determined to finish her final film, *Call of the Flesh*, with Ramón Novarro, after which she was hospitalized for two years and never completely recovered from her illness. She died on October 5th 1933 in Tujunga, California. • She has a star on Hollywood’s Walk of Fame at 1601 Vine Street.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1920** *The Strongest* · **1921** *Made in Heaven* · **1922** *West of Chicago*; *Monte Cristo* · **1923** *Day Dreams*; *Mixed Faces*; *The Eternal Struggle* · **1924** *The Bandolero*; *A Man’s Mate*; *Women Who Give* · **1925** *The Big Parade*; *An Exchange of Wives*; *Excuse Me*; *Man and Maid*; *Parisian Nights* · **1926** *La Bohème*; *The Blackbird*; *Blarney*; *The Exquisite Sinner*; *Flaming Forest*; *Tin Gods* · **1927** *Back to God’s Country*; *Mr. Wu*; *The Show*; *Heaven on Earth*; *On The Boulevard* · **1928** *The Cossacks*; *A Certain Young Man*; *Forbidden Hours*; *The Mating Call*; *The Michigan Kid*; *Show People* · **1929** *The Pagan*; *Tide of Empire* · **1928** *The Spieler* · **1930** *Call of the Flesh*; *Redemption*.



Lena Basquette (1907-1994)

Lena Copeland Baskette nació en San Mateo, California, el 19 de abril de 1907. • Antes de actuar en el cine, Lena bailó con las *Ziegfeld Follies* en Nueva York y en 1928 fue nombrada una de las trece WAMPAS Baby Stars. • Basquette empezó a actuar en el cine cuando solamente tenía nueve años de edad. Su primer papel fue en *What Can Love Do*. En 1929 rodó *The Godless Girl*, con Cecil B. DeMille y *The Younger Generation*, dirigida por Frank Capra. • En 1925 se casó con Sam Warner, de la compañía Warner Bros., quien es considerado «el padre del cine sonoro». A los veinte años de edad enviudó y en enero de 1929 se casa por segunda vez con el cineasta J. Peverell Marley. En 1930 Basquette intentó suicidarse tras perder el litigio mantenido por la custodia de su hija. • La carrera de Lena Basquette se prolongó hasta la década de 1990. En 1991 fue elegida para rodar *Paradise Park*, película de Daniel Boyd. En el film interpretaba a una abuela, y en el mismo trabajaban estrellas de la música *country* como Porter Wagoner y Johnny Paycheck. • Falleció el 30 de septiembre de 1994 a causa de un cáncer en Wheeling, Virginia. Tiene una estrella con su nombre en el Paseo de la Fama de Hollywood en el 1529 de Vine Street.

Lena Copeland Basquette was born in San Mateo, California on April 19th 1907. Before acting in films, Lena danced with the Ziegfeld Follies in New York and in 1928 was named one of the thirteen WAMPAS Baby Stars. • Basquette started acting in films when she was only nine. Her first performance was in *What Love Can Do*. In 1929 she filmed *The Godless Girl* with Cecil B. DeMille and *The Younger Generation*, directed by Frank Capra. • In 1925 she married Sam Warner of Warner Bros., considered to be the “father of talkies”. She became a widow at twenty and in January 1929 she married for the second time, this time to the director J. Peverell Marley. Basquette attempted suicide in 1930 after losing the lawsuit over the custody of her daughter. • Lena Basquette’s career lasted into the 1990s. In 1991 she was chosen to act in *Paradise Park*, a film by Daniel Boyd. In the film she played a grandmother, working alongside country music stars like Porter Wagoner and Johnny Paycheck. • She died from cancer on September 30th 1994 in Wheeling, Virginia. In her honour there is a star with her name on the Hollywood Walk of Fame at 1529 Vine Street.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1916** *The Caravan; The Human Cactus; The Grip of Crime; Brother Jim; The Dance of Love; Juvenile Dancer* · **1917** *Little Marian’s Triumph; A Prince for a Day; A Romany Rose; A Dream of Egypt; The Star Witness; The Gates of Doom; His Wife’s Relatives; Polly Put the Kettle On* · **1919** *The Weaker Vessel* · **1922** *Penrod* · **1927** *Serenade; Ranger of the North* · **1928** *Show Folks; Celebrity; Wheel of Chance; The Noose* · **1929** *Come Across; The Godless Girl; The Younger Generation* · **1930** *The Dude Wrangler* · **1931** *Mounted Fury; Trapped; Morals for Women; Hard Hombre; Arizona Terror; Pleasure; Goldie* · **1932** *The Phantom Express; Hello Trouble; The Midnight Lady; Arm of the Law* · **1934** *The Chump* · **1935** *Stolen Harmony* · **1936** *The Final Hour* · **1937** *Ebb Tide* · **1938** *Four Men and a Prayer; Rose of the Rio Grande* · **1943** *A Night for Crime*.



Madge Bellamy (1899-1990)

Llamada Margatet Derden Philpott, nace el 30 de junio de 1899 en Hillsboro, Texas. Famosa por sus películas mudas, Magde Bellamy empezó en el escenario de teatro cuando solamente tenía cinco años. • A los quince años, una vez abandonado su trabajo de artista infantil, llamó la atención del productor Daniel Frohman y empezó a actuar en la obra teatral *Pollyanna*. Sin embargo, fue la sustitución de Helen Hayes en la obra de Broadway *Dear Brutus*, la que la llevaría a la fama. • En 1916 dio el salto al cine. Sus más grandes éxitos los obtuvo en 1922, cuando protagonizó *Lorna Done* y, en 1924, con *The Iron Horse*. • La llegada del sonoro no le supuso demasiados problemas, sin embargo en 1928 su negativa a actuar en *The Trial of Mary Dugan* supuso su despido de la productora Fox, cuya primera película sonora producida, *Mother knows best* (1928), fue escrita para ella. • En 1928 contrajo matrimonio con Logan Metcalf, del que se divorció tres días después. • En 1932, con la película *White Zombie*, y en la que trabajó con Béla Lugosi, supuso la primera de una racha de películas de serie B, en las que la que había sido gran estrella del cine mudo interpretó personajes principales femeninos. El fin de la etapa llegó en 1936 con *Crack Up*, película en la que ni siquiera salía su nombre en los créditos, aunque hizo un cameo en el film de 1945 *Northwest Trail*. • Dos años antes el nombre de Madge Bellamy había vuelto a saltar a los periódicos a causa de un polémico suceso en el que la actriz disparó a su amante, el multimillonario Stanwood Murphy, cuando este le anunció que iba a dejarla por otra mujer. • Falleció el 24 de enero a los 90 años a causa de un fallo cardíaco.

Margaret Derden Philpott was born on June 30th 1899 in Hillsboro, Texas. Famous for her silent films, Madge Bellamy made her debut on the theatre stage when she was only five. • At fifteen, after she had given up her work as a child artist, she attracted the attention of producer Daniel Frohman and began to act in the play, *Pollyanna*. However, it was when she stood in for Helen Hayes on Broadway in the play *Dear Brutus*, that she became famous. • In 1916 she made the transition into film. Her greatest successes were in 1922, when she starred in *Lorna Doone* and in 1924 with *The Iron Horse*. • The arrival of talking pictures did not involve too many problems for her but in 1928 her refusal to act in *The Trial of Mary Dugan* led to her dismissal from Fox, whose first sound production, *Mother Knows Best* (1928), was written for her. • In 1928 married Logan Metcalf, who she divorced three days later. • In 1932, in the film *White Zombie*, she worked with Bela Lugosi. This was to be the first of a string of B-films, where the actress who had been the great star of silent film played the main female character. The end of that stage came in 1936 with *Crack Up*, a film in which her name did not even figure in the credits, although she had a cameo in the 1945 film *Northwest Trail*. • Two years earlier, the name of Madge Bellamy was suddenly back in the newspapers due to a controversial incident where the actress had shot at her lover, billionaire Stanwood Murphy, when he announced he was leaving her for another woman. • She died on January 24th at 90 years of age due to heart failure.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1920** *The Riddle Woman* · **1921** *Hail the Woman; The Call of the North; Love Never Dies; Blind Hearts; Passing Though; The Cup of Life* · **1922** *The Hottentot; Lorna Doone* · **1923** *Soul of the Beast; Are You a Failure?; Garrison's Finish* · **1924** *On the Stroke of Three; Secrets of the Night; The Iron Horse; The Fire Patrol; Love and Glory; His Forgotten Wife; Love's Whirlpool; The White Sin; Do It Now; No More Women* · **1925** *The Golden Strain; Lazybones; Thunder Mountain; Havoc; Lightning; The Man in Blue; Wings of Youth; The Reckless Sex; The Parasite; The Dancers; A Fool and His Money* · **1926** *Sandy; The Dixie Merchant; Bertha, the Sewing Machine Girl; Summer Bachelors; Black Paradise* · **1927** *Silk Legs; Very Confidential; The Telephone Girl; Ankles Preferred; Colleen* · **1928** *Mother Knows Best; The Play Girl; Soft Living* · **1929** *Tonight at Twelve; Fugitives* · **1932** *White Zombie* · **1933** *Gigolettes of Paris; Gordon of Ghost City; Riot Squad* · **1934** *Charlie Chan in London* · **1936** *Crack-Up; Under Your Spell; Champagne Charlie (not accredited)* · **1945** *Northwest Trail*.





Olive Borden (1906-1947)

Nació el 14 de julio de 1906 en Richmond, Virginia. • Olive tuvo dos matrimonios fallidos, primero con John Moeller y después con Theodore Spector, y mantuvo una relación sentimental con el actor George O'Brien. • Su prima Natalie Joyce también fue una actriz de éxito. • Empezó como una de las bellezas en traje de baño de Mack Sennett en 1924, y firmó pronto un contrato con los estudios 20th Century Fox tras ser nombrada una de las WAMPAS Baby Stars en 1925. • Se convirtió rápidamente en una de las estrellas más populares y mejor pagadas. También rodó para Columbia Pictures y para Radio Pictures, interpretando personajes sofisticados y atractivos. Durante esta época trabajó con algunos famosos directores como John Ford, Howard Hawks y Leo McCarey. Cuando Fox recortó su salario, ella rompió el contrato. En ese momento ya era una estrella importante, y la voz de Borden precisaba una adaptación a la llegada del cine sonoro. Hizo varias películas en los primeros años treinta interpretando personajes más jóvenes y modernos. Su último título de prestigio data de 1934. • En los años cuarenta estaba arruinada y era alcohólica. Trabajó como voluntaria del WAAC (Cuerpo Femenino de las Fuerzas Armadas) durante la Segunda Guerra Mundial. En sus últimos años trabajaba limpiando suelos en la Sunshine Mission, un hogar para mujeres indigentes. • Falleció el 1 de octubre de 1947 en Los Ángeles, California, a causa de una enfermedad gástrica debido a su alcoholismo. • Tiene una estrella en el 6801 del Paseo de la Fama de Hollywood Boulevard.

She was born on July 14th 1906 in Richmond, Virginia. • Olive was married twice, first to John Moeller and then to Theodore Spector, and had a romance with actor George O'Brien. • Her cousin Natalie Joyce was also a successful actress. • She started out as one of Mack Sennett's bathing beauties in 1924 and quickly signed a contract with 20th Century Fox after being selected as one of the WAMPAS Baby Stars in 1925. • Olive rapidly became one of the most popular and best-paid movie stars. She also filmed for Columbia Pictures and Radio Pictures, performing sophisticated, attractive characters. During this time she worked with famous directors such as John Ford, Howard Hawks and Leo McCarey. When Fox cut her salary she broke her contract with them. At that time she was a major star, but Borden's voice needed to be adapted to the era of talking movies. She made various films in the early 1930s taking the parts of young, modern women. Her last major role was in 1934. • By the 1940s she was an alcoholic and financially ruined. She worked as a volunteer for the WAAC (Women's Army Auxiliary Corps) during the Second World War. In her final years she worked cleaning floors at the Sunshine Mission, a refuge for homeless women. • She died on October 1st 1947 in Los Angeles, California, as a result of a gastric illness caused by her alcoholism. • She has a star in the Hollywood Walk of Fame at 6801 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1924** *Wide Open; Air Pockets; Why Men Work; Should Landlords Live?; Too Many Mammals; The Royal Razz; Just a Good Guy* • **1925** *Should Husbands be Watched?; The Dressmaker from Paris; Bad Boy; Tell It to a Policeman; Good Morning, Nurse; The Happy Warrior; The Overland Limited* • **1926** *The Yankee Señor; My Own Pal; Yellow Fingers; 3 Bad Men; Fig Leaves; The Country Beyond* • **1927** *The Monkey Talks; Secret Studio; The Joy Girl; Pajamas; Come to My House* • **1928** *The Albany Night Boat; Virgin Lips; Gang War; Stool Pigeon; Sinners in Love* • **1929** *Love in the Desert; The Eternal Woman; Half Marriage; Dance Hall; Wedding Rings* • **1930** *Hello Sister; The Social Lion* • **1932** *The Divorce Racket* • **1933** *Leave It to Me; Hotel Variety; The Mild West* • **1934** *The Inventors; Chloe, Love Is Calling You.*



Clara Bow (1905-1965)

Su nombre de nacimiento era Clara Gordon Bow. Nació el 29 de julio de 1905 en Brooklyn, Nueva York. • Su primera película fue *Down to the sea in ships*. Probó fortuna en Hollywood, y gracias a B.P. Schulberg consiguió varios pequeños papeles por los que fue elegida una de las WAMPAS Baby Stars en 1924. • En 1925 consiguió su primer papel importante en *The plastic age*. Y también empezó un romance con el actor Gilbert Roland, al mismo tiempo que salía con el director Victor Fleming, que la contrató para la película *Mantrap*. Algunos de sus amantes se dice que fueron Gary Cooper, John Gilbert, John Wayne e, incluso, Béla Lugosi. • Esta reputación de «devora hombres», unido a sus problemas con las drogas y el alcoholismo, la hicieron perder popularidad entre sus compañeros de trabajo, comenzando, muy a su pesar, a representar papeles de personajes vestidos con trajes exóticos para conseguir audiencia. Esto comenzó a mermar las fuerzas de Bow. • En 1927 alcanzó la fama con la película *Ello*, y protagonizó la película *Wings*, que ganó el primer Oscar de la historia a la mejor película. Bow ya había sido llamada «Chica It» por la escritora Elinor Glyn en su libro homónimo. • Apareció en el programa de radio «Truth or Consequence» en 1948, pero después su única aparición pública fue en el funeral de su marido, en 1962. • Tras intentar suicidarse, fue diagnosticada de esquizofrenia en 1949 y fue sometida a duros tratamientos, incluyendo los electrochoques. Falleció el 27 de septiembre de 1965 en Los Ángeles, California. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood.

Her given name was Clara Gordon Bow and she was born on July 29th 1905 in Brooklyn, New York. • Her first film was *Down to the Sea in Ships*. She went to Hollywood to try her luck and thanks to B.P. Schulberg she managed to get various small roles which led to her selection as one of the WAMPAS Baby Stars in 1924. • In 1925 she won her first big part in *The Plastic Age*. She also started a romance with the actor Gilbert Roland while at the same time dating director Victor Fleming, who contracted her for the film *Mantrap*. Some of her alleged lovers include Gary Cooper, John Gilbert, John Wayne and even Bela Lugosi. • This reputation as a man-eater, along with her drug and alcohol problems, made her unpopular among her fellow actors and she very reluctantly started taking roles of women dressed in outlandish costumes to attract an audience. This started undermining Bow's energy. • In 1927 she won fame with the film *It*, and also starred in *Wings*, which won the first Oscar in history for Best Film. Bow had already been coined the 'It Girl' by writer Elinor Glyn in her eponymous book. • She appeared on the radio show *Truth or Consequence* in 1948, but after that her only public appearance was at her husband's funeral in 1962. • After a suicide attempt she was diagnosed with schizophrenia in 1949 and underwent a harsh regime that included electroshock therapy. She died on September 27th 1965 in Los Angeles, California. • She has a star on Hollywood's Walk of Fame.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1922** *Down to the Sea in Ships; Beyond the Rainbow* · **1923** *Black Oxen; Maytime; The Daring Years; Enemies of Women* · **1924** *Black Lightning; Helen's Babies; This Woman; Empty Hearts; Wine; Daughters of Pleasure; Poisoned Paradise* · **1925** *The Ancient Mariner; The Plastic Age; My Lady of Whims; The Best Bad Man; Free to Love; The Primrose Path; The Keeper of the Bees; Kiss Me Again; Parisian Love; The Scarlet West; The Lawful Cheater; Eve's Lover; My Lady's Lips; The Adventurous Sex; Capital Punishment* · **1926** *Kid Boots; Mantrap; The Runaway; Dancing Mothers; Two Can Play; Shadow of the Law* · **1927** *Get Your Man; Hula; Wings; Rough House Rosie; Children of Divorce; It* · **1928** *Three Weekends; The Fleet's In; Ladies of the Mob; Red Hair* · **1929** *The Saturday Night Kid; Dangerous Curves; The Wild Party* · **1930** *Her Wedding Night; Paramount on Parade; Love Among the Millionaires; True to the Navy* · **1931** *Kick In; No Limit* · **1932** *Call Her Savage* · **1933** *Hoop-La*.





Virginia Bradford (1899-1995)

Nació en Memphis, Tennessee, el 7 de noviembre de 1899 como Ada Virginia Estes. • Periodista de profesión, comenzó a trabajar como actriz a finales de 1920, actuando en una comedia. Es conocida por su interpretación en la película *Chicago* (1927). • Se casó cuatro veces y tuvo dos hijos, de su primer y segundo marido. El segundo marido fue Cedric Belfrage, escritor y crítico británico, con el que se casó en México y con quien tuvo su segundo hijo y una relación matrimonial bastante tortuosa. • A lo largo de su vida, Bradford tuvo varios romances, uno de ellos con Charles Chaplin. • Murió el 30 de octubre de 1995 en Indiana.

She was born in Memphis, Tennessee, on November 7th 1899 as Ada Virginia Estes. • A journalist by profession, she began working as an actress in the late 1920s, in comedy. She is best known for her role in the film *Chicago* (1927). • She married four times and had two children, one with her first husband and the other with her second. The second husband was Cedric Belfrage, British writer and critic, who she married in Mexico and had her second child with, but it was also a fairly tortuous marriage. • Throughout her life Bradford had several romances, including one with Charles Chaplin. • She died on October 30th 1995 in Indiana.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1924** *The Private Life of Don Juan* · **1926** *Atta Boy* · **1927** *Wreck of the Hesperus; Chicago; Stage Madness* · **1928** *Marked Money*.



Evelyn Brent (1901-1975)

Su nombre de nacimiento era Mary Elizabeth Riggs. Nació el 20 de octubre de 1901 en Tampa, Florida. • En la adolescencia su belleza le proporcionó trabajos como modelo que le dieron la oportunidad de participar en películas. Comenzó su carrera en el cine trabajando con su propio nombre. En 1915 debutó en la película muda que produjo Robert W. Service, *El disparo de Dan McGrew...* • Más tarde, continuó trabajando en el cine ya utilizando su nombre artístico, Evelyn Brent, convirtiéndose en una mujer joven cuyo aspecto sensual fue muy solicitado. • En Londres conoció al dramaturgo estadounidense Oliver Cromwell que la impulsó a aceptar un papel importante en *La Dama en ruinas*. La actriz permaneció en Inglaterra durante cuatro años, actuando en películas producidas por empresas británicas. • Su carrera recibió un importante impulso cuando fue elegida como una de las WAMPAS Baby Stars. • Evelyn pasó a hacer más de dos docenas de películas mudas, incluyendo tres para Josef von Sternberg, entre ellas *The Last Command* (1928), un drama épico sobre la guerra. Más tarde protagonizó junto a William Powell en Paramount Pictures su primera película sonora, pero la película, *Interferencia* (1928), no estuvo a la altura de las expectativas en la taquilla. No obstante, en 1930 Brent interpretó papeles importantes en varias funciones más, así como una gira de espectáculos de vodevil. • En 1941 su carrera estaba en su punto más bajo. Con cuarenta y cinco años era demasiado madura para interpretar papeles ingenuos y ya no era demandada por los grandes estudios, pero encontró mucho trabajo en los estudios de bajo presupuesto. • A principios de la década de 1940 trabajó en las películas de acción de Pine-Thomas «B» para Paramount Pictures. El veterano director William Beaudine le dio un papel en muchas producciones B, incluidos *Aterrizaje de emergencia* (1941), *Bowery Champs* (1944), *El ojo dorado* (1948), y *De nueve Pioneers* (1950). • Murió de un ataque al corazón el 4 de junio de 1975 en Los Ángeles. • Tiene una estrella en el Hollywood Walk of Fame en el 6548 de Hollywood Boulevard.

Evelyn Brent's real name was Mary Elizabeth Riggs. She was born on October 20th 1901 in Tampa, Florida. • As a teen, her beauty got her work as a model which gave her the chance to get into films. She started her film career under her own name and in 1915 made her debut in the silent movie produced by Robert W. Service, *The Shooting of Dan McGrew*. • Later on she continued working in the film industry under her artistic name, Evelyn Brent, growing into a young woman whose sensual look became very sought-after. • In London she met the American dramatist Oliver Cromwell who encouraged her to take a starring role in *The Ruined Lady*. She stayed in England for four years, acting in films produced by British studios. • Her career got a major boost when she was chosen as one of the WAMPAS Baby Stars. • Evelyn went on to do more than two dozen silent films, including three for Josef von Sternberg, one of

which was *The Last Command* (1928), a drama on the subject of epic warfare. Later on she starred with William Powell in Paramount Pictures' first talkie. • The film *Interference* (1928) did not live up to its expectations at the box-office. Nevertheless, Brent played some major roles in various other films in 1930 as well as taking part in a tour of vaudeville shows. • By 1941 her film career had fallen to an all-time low. Aged 45, she was now too old to play the ingénue and she was no longer in demand with the big studios, yet she found a lot of work with low-budget studios. • In the early 1940s she worked in action B-movies made by Pine-Thomas Productions for Paramount Pictures. The veteran film director William Beaudine also gave her roles in many B-movie productions such as *Emergency Landing* (1941), *Bowery Champs* (1944), *The Golden Eye* (1948), and *Again... Pioneers* (1950). • Brent died from a heart attack on June 4th 1975 in Los Angeles. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6548 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1915** *When Love Laughs; The Shooting of Dan McGrew; The Heart of a Painted Woman* · **1916** *The Iron Woman; The Weakness of Strength; The Spell of the Yukon; Playing with Fire; The Soul Market; The Iron Will (Short); The Lure of Heart's Desire* · **1917** *Raffles, the Amateur Cracksman; Who's Your Neighbor?; To the Death; The Millionaire's Double* · **1918** *Daybreak* · **1919** *Border River (Short); The Glorious Lady; The Other Man's Wife; Fool's Gold; Help! Help! Police!* · **1920** *The Law Divine; The Shuttle of Life* · **1921** *Laughter and Tears; Sonia; The Door That Has No Key; Demos* · **1922** *Pages of Life; The Experiment; The Spanish Jade; Married to a Mormon; Trapped by the Mormons* · **1923** *Held to Answer* · **1924** *Silk Stocking Sal; My Husband's Wives; The Dangerous Flirt; The Cyclone Rider; The Desert Outlaw; The Lone Chance; The Plunderer; Arizona Express; The Shadow of the East / The Shadow of the Desert; Loving Lies* · **1925** *Broadway Lady; Three Wise Crooks; Lady Robinhood; Smooth as Satin; Alias Mary Flynn; Forbidden Cargo; Midnight Molly* · **1926** *Flame of the Argentine; The Jade Cup; The Impostor; Love 'Em and Leave 'Em; Secret Orders; Queen o' Diamonds* · **1927** *Women's Wares; Underworld; Blind Alleys; Love's Greatest Mistake* · **1928** *Interference; The Mating Call; His Tiger Wife; The Drag Net; A Night of Mystery; The Showdown; Beau Sabreur; The Last Command* · **1929** *Darkened Rooms; Why Bring That Up?; Woman Trap; Fast Company; Broadway* · **1930** *Madonna of the Streets; The Silver Horde; Paramount on Parade; Galas de la Paramount (Spanish language version); Framed; Slightly Scarlet* · **1931** *The Mad Parade; The Pagan Lady; Traveling Husbands* · **1932** *The Crusader; Attorney for the Defense; High Pressure* · **1933** *The World Gone Mad / The Public Be Hanged* · **1935** *Speed Limited; The Nitwits; Without Children; Home on the Range; Symphony of Living* · **1936** *Hopalong Cassidy Returns; The President's Mystery; It Couldn't Have Happened (But It Did); Song of the Trail* · **1937** *Daughter of Shanghai / Daughter of the Orient; Sudden Bill Dorn; Night Club Scandal; The Last Train from Madrid; King of Gamblers; Jungle Jim* · **1938** *The Law West of Tombstone; Mr. Wong, Detective; Tip-Off Girls* · **1939** *The Mad Empress; Daughter of the Tong; Panama Lady* · **1941** *Holt of the Secret Service; Ellery Queen and the Murder Ring; Dangerous Lady; Wide Open Town; Forced Landing; Emergency Landing* · **1942** *The Payoff; Wrecking Crew; Westward Ho* · **1943** *The Seventh Victim; Silent Witness* · **1944** *Bowery Champs* · **1947** *Robin Hood of Monterey* · **1948** *The Golden Eye; Stage Struck* · **1950** *Again... Pioneers.*



Katheryn Carver (1899-1947)

Llamada Catalina Drum, Katheryn Carver nació el 24 de agosto de 1899 en Nueva York. • A pesar de su corta carrera (1925-1929), coprotagonizó, junto a Adolphe Menjou, *Al Servicio de las Damas* (1927) y *Su Vida Privada* (1928). • Se casó en primeras nupcias con el fotógrafo Ira L. Hill, de quien se divorció en 1927. En 1928 Katheryn Carver se volvió a casar con Menjou, de quien también se divorció en 1934 para, dos años más tarde, volver a casarse con Vicente Sala. • Después de la muerte de su hermana en 1932, Carver cayó en depresión, dejando aparcada definitivamente su carrera en 1934. • Murió el 17 de julio de 1947 en Elmhurst, Long Island, Nueva York.

Carver was born as Catherine Drum on August 24th 1899 in New York City. • Despite her short career (1925-1929), she co-starred with Adolphe Menjou in *My Man Godfrey* (1927) and *Her Private Life* (1928). • Her first husband was the photographer, Ira L. Hill, who she divorced in 1927. In 1928 Carver remarried, this time to Menjou, who she also divorced in 1934. Two years later she was married again, this time to Vicente Sala. • After her sister's death in 1932, Carver became depressed, abandoning her career definitively in 1934. • She died on July 17th 1947 in Elmhurst, Long Island, New York.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1925** *The Wanderer* · **1926** *When Love Grows Cold*; *The Yankee Señor* · **1927** *Service for Ladies*; *Serenade*; *Beware of Widows* · **1928** *His Private Life*; *Outcast*.



Ruth Clifford (1900-1998)

Nació el 17 de febrero de 1900 en Pawtucket, Rhode Island. Tras la muerte de su madre en 1911, llegó a Los Ángeles cuando era adolescente para vivir con una tía suya que era actriz. • Con siguió trabajo como extra y empezó su carrera a los quince años, haciendo papeles bastante importantes. • A los veinticinco años interpretó a Ann Rutledge en *Abraham Lincoln* (1924). Pero con la llegada del sonoro sus papeles fueron disminuyendo, y a lo largo de las tres décadas siguientes cada vez haría papeles menos significativos. • Fue una de las actrices favoritas de John Ford, quien la contrató en ocho películas, aunque rara vez en papeles principales. También fue durante un tiempo la voz de Minnie Mouse y Daisy Duck para la Walt Disney. • Murió el 30 de noviembre 1998 en Woodland Hills, Los Ángeles, California.

Ruth was born on February 17th 1900 in Pawtucket, Rhode Island. After her mother's death in 1911 she moved to Los Angeles as a teen to live with an aunt of hers who was an actress. • She managed to get work as an extra and started her career at the age of 15 with some quite significant roles. • At 25 she played Ann Rutledge in a dramatization of the life of *Abraham Lincoln* (1924). Once the Talkies started, however, her roles began to drop off and over the next three decades her roles became increasingly minor. • She was one of the favourite actresses of director John Ford, who used her in eight of his films, but rarely in starring roles. She was also the voice of Disney's Minnie Mouse and Daisy Duck for some time. • She died on November 30th 1998 in Woodland Hills, Los Angeles, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1916** *Behind the Lines* · **1917** *A Kentucky Cinderella; The Savage* · **1920** *The Invisible Ray* · **1923** *The Face on the Bar-Room Floor; Truxton King* · **1925** *As Man Desires* · **1929** *The Show of Shows*.



Alice Calhoun (1900-1966)

Su nombre completo era Alice Beatrice Calhoun. Nació el 21 de noviembre de 1900 en Cleveland, Ohio. • Debutó en el cine en 1918 con un papel sin créditos, actuando en un total de cuarenta y siete filmes desde esa fecha hasta 1929, entre los que destacan *The Man Next Door* (1923), en el cual interpretaba a Bonnie Bell, y *The Man From Brodney's* (1923), película en la que trabajó con el actor J. Warren Kerrigan bajo la dirección de David Smith y con un guion basado en la novela de George Barr McCutcheon. Otra de sus producciones fue *Between Friends* (1924), adaptación de una historia de Robert William Chambers en la que actuó junto a Anna Q. Nilsson y Norman Kerry. • Entre sus otras películas destacan *Pampered Youth* (1925), *The Power of the Weak* (1926), *Savage Passions* (1927) y *Bride of the Desert* (1929). • Al igual que a otras estrellas de la época, su voz no le permitió actuar con éxito en el cine sonoro. La única interpretación que hizo en dicho medio fue en el año 1934. • Murió el 3 de junio de 1966 en Los Ángeles, California, a causa de un cáncer. • Por su contribución a la industria cinematográfica le concedieron una estrella en el Paseo de la Fama en el 6815 de Hollywood Boulevard.

Her full name was Alice Beatrice Calhoun. She was born on November 21st 1900 in Cleveland, Ohio. • Her cinema debut was in 1918 in an unaccredited role, going on to act in a total of 47 films through to 1929, included *The Man Next Door* (1923), in which she played Bonnie Bell, and *The Man From Brodney's* (1923), in which she appeared alongside the actor J. Warren Kerrigan under the direction of David Smith with a script based on the novel by George Barr McCutcheon. Another of her productions was *Between Friends* (1924), an adaptation of a story by Robert William Chambers in which she appeared alongside Anna Q. Nilsson and Norman Kerry. • Some of her other films include *Pampered Youth* (1925), *The Power of the Weak* (1926), *Savage Passions* (1927) and *Bride of the Desert* (1929). • Like many other stars of that time, her voice did not bring her any success in the talkies era, when previous reputation meant nothing. The only role she performed in this medium was in 1934. • She died on June 2nd 1966 in Los Angeles from cancer. • For her contribution to the film industry, Alice Calhoun was honoured with a star on the Hollywood Walk of Fame at 6815 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1922** *The Little Minister*; *Little Wildcat* · **1924** *Between Friends* · **1927** *The Isle of Forgotten Women*; *The Flag: A Story Inspired by the Tradition of Betsy Ross*.



Helene Costello (1906-1957)

Nacida el 21 de junio 1906 en Nueva York, fue la hija menor del actor de cine Maurice Costello (con quien apareció por primera vez en la pantalla con *Los Miserables* en 1909) y su esposa, la actriz Mae Costello, y hermana de Dolores Costello, también actriz. En la década de 1910 actuó como un niño actor y en 1924 apareció con su hermana Dolores. Poco después las dos hermanas firmaron contratos con Warner Bros. Alcanzó máxima popularidad en 1920, llegando a ganar unos tres mil dólares por semana. • En 1928 coprotagonizó la película *Luces de Nueva York*, el mismo año que terminó con Warner Bros por negarse a protagonizar un papel frente a Rin Tin Tin. • Con la llegada del sonido disminuyó su carrera. A ello se añadieron enfermedades, adicción a las drogas y alcohol, además de tres divorcios (el último con problemas de custodia pública y dificultades financieras). • Entre 1930 a 1934 Costello no apareció en ninguna película, hasta que, en 1935, firmó un contrato con la MGM. Su último papel fue uno pequeño en 1942 en la película *El Cisne Negro*. Ese mismo año Costello se declaró en quiebra. • El 24 de enero de 1957 fue ingresada en el hospital con nombre falso para recibir tratamiento por una adicción a las drogas y el alcohol. Costello murió dos días después de neumonía. Su funeral se celebró el 30 de enero, después de que ella fuera enterrada en una tumba sin nombre en Los Ángeles. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood en el 1500 de Vine Street.

Born in New York on June 21st, 1906, she was the youngest daughter of film actor Maurice Costello (who she first appeared with on screen in *Les Misérables* in 1909) and the actress Mae Costello, sister of Dolores Costello, also an actress. Between 1910 and 1920 she performed as a child actress and appeared with her sister Dolores in 1924. Shortly afterwards, the two sisters signed contracts with Warner Bros. reached peak popularity in 1920, eventually earning 3,000 dollars a week. In 1928 she co-starred in *Lights of New York*, the same year she left Warner Bros. for refusing to star in a role with *Rin Tin Tin*. • With the advent of sound her career waned. This was compounded by several illnesses, addiction to drugs and alcohol, and three divorces (the last of these with problems of custody and financial difficulties). • Between 1930 and 1934 Costello did not appear in any films until she signed a contract with MGM in 1935. Her last role was a small one in 1942 in *The Black Swan*. That same year, Costello declared herself bankrupt. • On January 24th 1957 she was admitted to hospital under a false name for treatment for addiction to drugs and alcohol. She died two days later of pneumonia. Her funeral was held on January 30th and she was buried in an unmarked grave in Los Angeles. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 1500 Vine Street in Hollywood.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1909 *Les Misérables*; *A Midsummer Night's Dream* · 1910 *The Fruits of Vengeance* · 1911 *A Quaker Mother*; *Courage of Sorts* · 1912 *Cleopatra* · 1913 *Beau Brummel* · 1926 *While London Sleeps* · 1927 *Finger Prints*; *The Fortune Hunter*; *The Broncho Twister*; *The Heart of Maryland*; *Good Time Charley*; *In Old Kentucky*; *Husbands for Rent* · 1928 *Burning Up Broadway*; *Comrades*; *Phantom of the Turf*; *Lights of New York*; *The Midnight Taxi*; *The Circus Kid*; *Broken Barriers* · 1929 *When Dreams Come True*; *The Fatal Warning*; *Innocents of Paris*; *The Show of Shows* · 1935 *Public Hero No. 1* · 1942 *The Black Swan*.



Helena D'Algy (1906- ?)

Helena Dary, llamada de nacimiento Antonia Lozano Guedes Infante, nació el 18 de junio de 1906 en Lisboa, Portugal. • Hermana de Tony D'Algy, actor de cine portugués que actuó en cincuenta y siete películas entre 1924 y 1949, fue conocida por su interpretación en *El Vaquero y la Condesa* (1926), *El Diablo Santificado* (1924) y *The Silver Treasure* (1926).

Helena Dary, whose real name was Antonia Lozano Guedes Infante, was born on June 18th 1906 in Lisbon, Portugal. • The sister of Tony D'Algy, a Portuguese film actor who performed in fifty-seven films between 1924 and 1949, she was best known for her performances in *The Cowboy and the Countess* (1926), *The Devil Hallowed* (1924) and *The Silver Treasure* (1926).

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1924** *It is the law; Lend Me Your Husband; A sainted devil; Let Not Man Put Asunder* · **1925** *The jazz-band of the Follies; The Fool; Confessions of a Queen; Daddy's Gone A-Hunting* · **1926** *Don Juan; The Silver Treasure; Exquisite Sinner; Siberia; The Cowboy and the Countess* · **1927** *Raza de hidalgos* · **1930** *Doña mentiras; Un hombre de suerte* · **1931** *Marion-nous* · **1932** *Entre noche y día; El hombre que asesinó* · **1933** *Melodía de Arrabal*.



Lili Damita (1904-1994)

Nació el 10 julio de 1904, en Blaye, Aquitania, Francia. • Su verdadero nombre de nacimiento era Liliane Marie Madeleine Carré, aunque después se la ha conocido artísticamente como Lili Damita o Lily Deslys. • Fue educada en los conventos y escuelas de *ballet* en varios países europeos, entre ellos Francia, España y Portugal. A los catorce años se matriculó como bailarina en la Opera de París. • A los dieciséis años estuvo trabajando en populares salas de música, como Revue en el Casino de París. También trabajó como modelo fotográfica. • Lili apareció en varias películas mudas antes de serle ofrecido su primer papel como protagonista en *Das Spielzeug von Paris* (1925), por el director Michael Curtiz. Su éxito fue instantáneo, y Curtiz le ofreció dos películas más: *Fiaker Nr. 13* y *Der Goldene Schmetterling* (ambas en 1926). • Continuó apareciendo en producciones alemanas como *Die Grosse Abenteuerin* (1927), de Robert Wiene; *Man Spielt mit nicht der Liebe* (1926), de G.W. Pabst, y en la británica *The Queen was in the Parlour* (1927), de Graham Cutts. • En 1928 se fue a Hollywood con Samuel Goldwyn, haciendo su debut en Estados Unidos en una película titulada *The Rescue*. • Apareció con estrellas como Gary Cooper, Maurice Chevalier, Laurence Olivier, Cary Grant y James Cagney. • Sus películas de mayor éxito fueron *The Cock-Eyed Mundial* (1929), *El puente de San Luis Rey* (1929) y *Esta es la noche* (1932). • En 1925 se había casado con Michael Curtiz, quien la dirigió en *Das Spielzeug von Paris*. La pareja se divorció en 1926. • En 1935 se casó con su segundo marido, Errol Flynn, con quien tuvo un hijo, Sean Flynn. Tras el matrimonio, ella se retiró de la pantalla. La pareja se divorció en 1942. • Mientras vivía en Palm Beach, Florida, se casó con su tercer marido, Allen Loomis. • Murió de Alzheimer el 21 marzo de 1994 en Palm Beach.

She was born on July 10th 1904 in Blaye, Aquitaine (France). Her real name was Liliane Marie Madeleine Carré, although she was always known artistically as Lili Damita or Lily Deslys. • Educated in convents and ballet schools in several European countries including France, Spain and Portugal, and at the age of 14 she joined the Paris Opera as a ballerina. • At 16 she was working in popular music halls such as the Revue in the Paris Casino. She also worked as a photographic model. • Lili appeared in several silent films before being offered her first starring role in *Das Spielzeug von Paris* (*Red Heels*), 1925, by the director Michael Curtiz. She was an instant success and Curtiz offered her two more films, both in 1926: *Fiaker No. 13* (*Cab No. 13*) and *Der Goldene Schmetterling* (*The Golden Butterfly*). • Damita continued to appear in German productions, being directed by Robert Wiene in *Die Grosse Abenteuerin* (*The Great Adventuress*), 1927, GW Pabst in *Man Spielt mit nicht der Liebe* (*One Does Not Play with Love*), 1926, and by British director Graham Cutts in *The Queen was in the Parlour*, 1927. • In 1928 she went to Hollywood on contract to Samuel Goldwyn, debuting in the USA in a film called *The Rescue*. • Lili appeared alongside stars such as Gary Cooper, Maurice Chevalier, Laurence Olivier, Cary Grant and James Cagney. • Her most successful films were *The Cock-Eyed World* (1929), *The Bridge of San Luis Rey* (1929) and *This is the Night* (1932). • In 1925 she married Michael Curtiz, who directed her in *Das Spielzeug von Paris*. The couple divorced in 1926. • In 1935 she married her second husband, Errol Flynn, with whom she had a son, Sean Flynn. After marrying she retired from the silver screen. The couple divorced in 1942. • While living in Palm Beach, Florida, Lili married her third husband, Allen Loomis. • She died from Alzheimer's disease on March 21st 1994 in Palm Beach, Florida.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1922 *La belle au bois dormant*; *Maman Pierre*; *La fille sauvage*; *L'empereur des pauvres* · 1923 *Corsica* [as Lily Deslys] · 1924 *Une Femme dans la Nuit*; *La Voyante* · 1925 *Das Spielzeug von Paris*; *Le Prince Charmant* · 1926 *One Does Not Play with Love*; *Der Goldene Schmetterling*; *Geheimnisse einer Seele*; *Fiaker Nr. 13* · 1927 *Die berühmte Frau*; *The Queen Was in the Parlour* · 1928 *Die Frau auf der Folter*; *Die große Abenteuerin* · 1929 *The Cock-Eyed World*; *The Bridge of San Luis Rey*; *The Rescue* · 1930 *Let Us Be Gay* (*Soyons gais*) · 1931 *The Bachelor Father* (*Le père célibataire*); *Friends and Lovers*; *The Woman Between*; *Fighting Caravans* · 1932 *The Match King*; *One Hour With You* (*Une heure près de toi*); *This is the Night*; *When She's Pretty* (*Quand on est belle*) · 1933 *Goldie Gets Along* · 1934 *Man Stolen* · 1935 *Frisco Kid*; *Brewster's Millions* · 1936 *The Devil on Horseback*.



Viola Dana (1897-1987)

Nació el 26 junio de 1897 en Virginia. Su nombre real era Viola Flugrath. • La actriz apareció en más de cien películas del cine mudo. Tuvo tres hermanas actrices, conocidas como Leonie y Edna Flugrath y Shirley Mason. • Entró en el mundo de las películas en 1910, incluyendo *A Christmas Carol* (1910), y una de las preferidas del público fue *Pobre Niña Rica*, rodada cuando tenía dieciséis años. Actuó en el vodevil con Dustin Farnum en *The Little Rebel* y desempeñó un pequeño papel en *La Modelo* por Augusto Tomás. • Se convirtió en una estrella con la Edison Manufacturing Company, trabajando en su estudio en el Bronx. • El éxito de Dana en Edison Collins fue con películas como *Hijos de Eva* (1915) y *El cosaco Whip* (1916). En 1916 hizo varias películas importantes para Rolfe/Metro, especialmente *La niña sin un alma* y *Blue Jeans*, ambas de 1917. • Trabajó en California para Metro a lo largo de la década de 1920, pero su popularidad se desvaneció gradualmente. Uno de sus últimos papeles importantes fue en *Frank Capra*, la primera película para Columbia Pictures (1928). • Dana se retiró de la pantalla en 1929. Sus créditos cinematográficos finales son papeles en *Dos Hermanas* (1929) y *Una Hora espléndida* (1929). Con sus hermanas, Leonie Flugrath, actuó en *El Show de Shows* (1929) y con Edna Flugrath en *El Código Social* (1923). • En 1956 aparece en su primer y único papel de la televisión en una pequeña parte de *Lux Video Theatre*. • Más de cincuenta años después de su retiro del cine, Dana apareció en el «Kevin Brownlow / David Gill», serie documental de Hollywood (1980), hablando de su carrera como estrella del cine mudo en la década de 1920. • Murió el 3 julio 1987 en Brooklyn, Nueva York. Tiene una estrella en el 6541 del Paseo de la Fama del Hollywood Boulevard.

Viola Dana was born on June 26th 1897 in Virginia. Her real name was Viola Flugrath. • The actress appeared in more than 100 silent films. Viola had two sisters, also actresses, known as Edna Flugrath and Shirley Mason. • She started making films in 1910, including *A Christmas Carol* (1910). • One of her most popular performances was in *Poor Little Rich Girl* when she was 16. She also acted in vaudeville with Dustin Farnum in *The Little Rebel* and had a minor role in *The Model* by Augustus Thomas. • Dana became a star with the Edison Manufacturing Company, working out of their studio in The Bronx. • Dana's success at Edison came through films such as *Children of Eve* (1915) and *The Cossack Whip* (1916) both directed by John H Collins. From 1916 she made several big productions for Rolfe/Metro, notably *The Girl without a Soul* and *Blue Jeans*, both in 1917. • She worked in California for Metro throughout the 1920s, but her popularity gradually waned. One of her last major roles was in Frank Capra's first film for Columbia Pictures, *That Certain Thing* (1928). • Dana retired from the silver screen in 1929. Her final film credits were in *Two Sisters* (1929) and *One Splendid Hour* (1929). She performed with her sister Leonie Flugrath in *The Show of Shows* (1929) and with her other sister Edna Flugrath in *The Social Code* (1923). • In 1956 she appeared in her first and only TV role in a small part in the *Lux Video Theatre*. • Over 50 years after retiring from the film world, Dana appeared in the "Kevin Brownlow / David Gill" documentary series on Hollywood (1980) talking about her career as a star of silent movies in the 1920s. • She died on July 3rd 1987 in Brooklyn, New York. She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6541 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1915** *Children of Eve; Gladiola* · **1916** *The Innocence of Ruth* · **1917** *Blue Jeans* · **1918** *The Only Road* · **1919** *Some Bride* · **1920** *Cinderella's Twin* · **1921** *There Are No Villains; The Match-Breaker; Life's Darn Funny; Home Stuff; Puppets of Fate; The Off-Shore Pirate* · **1922** *The Five Dollar Baby; They Like 'Em Rough; Seeing's Believing; Glass Houses; Fourteenth Lover* · **1923** *Rouged Lips* · **1924** *Revelation; The Beauty Prize* · **1925** *Winds of Chance; The Necessary Evil; Forty Winks* · **1926** *Kosher Kitty Kelly* · **1927** *Lure of the Night Club; Naughty Nanette* · **1928** *That Certain Thing* · **1929** *The Show of Shows; One Splendid Hour; Two Sisters*.



Marion Davies (1897-1961)

Nació el 3 de enero de 1897 en Brooklyn, Nueva York. • Era la menor de cinco hermanos. Fueron sus hermanas quienes cambiaron su apellido Douras por Davies. • El interés por el mundo del espectáculo le vino desde pequeña, ya que sus hermanas participaban en producciones locales de la época. • Fue corista en los espectáculos famosos de Ziegfeld Follies en Nueva York. Ya en el cine, su primer papel fue con veinte años en la película *Romany the Fugitive* (1917). En 1918 protagonizó *The burden of proof*, *Beatrice Fairfax* y *Cecilia of the pink roses*. Fue esta última la que llamó la atención del magnate periodista William Randolph Hearst, con quien mantuvo un romance durante treinta años. Por ello apareció en numerosas películas como *Murder of the cinema*, y en 1919 y 1922 interpretó a María Tudor en la epopeya romántica histórica *When knighthood was in flower*. • A finales de los años veinte comenzó el boom de las películas sonoras. Marion, cuando se ponía nerviosa, tartamudeaba, y a Hearst le preocupaba que ella no se adaptara al nuevo medio. Sin embargo no tuvo ningún problema con el cambio. En 1930 dos de sus mejores películas sonoras fueron *So dumb* y *The florodora girl*. • Hacia 1934 las interpretaciones de Marion comenzaron a decaer. Aunque Hearst se empeñó en que Marion interpretara a Elizabeth Barrett en *The Barretts of the Wimpole Street*, había otras actrices en mente de los directivos de MGM para dicho papel. • Hacia finales de los años 30 Hearst sufría problemas financieros y provocaron el final de su carrera. • En 1937 Marion filmó su última producción para la pantalla de plata, *Since then Eve*. A raíz de las intensas presiones de su relación con Hearst, Marion recurrió al alcohol. • Hearst murió en 1951, y ella se casó por primera vez ya con cincuenta y cuatro años, con Horace Brown. El matrimonio duró hasta que ella murió de cáncer, el 22 de septiembre de 1961, en Hollywood.

She was born on January 3rd 1897 in Brooklyn, New York. • She was the youngest of five siblings. It was her sisters who changed their surname from Douras to Davies. • Her interest in the world of show business started at a very young age as her sisters used to perform in local productions of the time. • She was a chorus girl in the famous Ziegfeld Follies in New York. In the movies, her first role was at the age of 20 in the film *Runaway, Romany* (1917). In 1918 she starred in *The Burden of Proof*, *Beatrice Fairfax* and *Cecilia of the Pink Roses*. It was in this last film that she caught the eye of newspaper magnate William Randolph Hearst, with whom she had a 30-year-long romance. Thanks to this she appeared in numerous films including *The Cinema Murder* and in 1919 and 1922 she played Mary Tudor in the epic historical romance *When Knighthood was in Flower*. • In the late 1920s the Talkies boom began and she used to stutter when she got nervous. Hearst was worried that she would not be able to adapt to this new medium. However, it turned out that she had no problems with the transition. In 1930 she played roles in two of her best films, *Not So Dumb* and *The Florodora Girl*. • Around 1934 Marion's roles started dropping off. Although Hearst pulled a lot of strings to get Marion the part of Elizabeth Barrett in *The Barretts of Wimpole Street*, there were other actresses in the minds of the MGM executives for that particular role. • Towards the end of the 1930s Hearst was experiencing financial problems and this led to the end of her career. • In 1937 she played her last role for the silver screen, *Ever Since Eve*. Because of the intense pressure of her relationship with Hearst, Marion turned to alcohol. • Hearst died in 1951 and she married for the first time, at the age of 54, to Horace Brown. The marriage endured until she died of cancer on September 22nd 1961 in Hollywood.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1919 *Getting Mary Married* · 1917 *Runaway, Romany* · 1918 *The Burden of Proof*; *Beatrice Fairfax*; *Cecilia of the Pink Roses* · 1919 *The Cinema Murder* · 1922 *When Knighthood Was in Flower* · 1930 *Not So Dumb*; *The Florodora Girl* · 1937 *Ever Since Eve*.



Billie Dove (1903-1997)

Hija de emigrantes suizos, nació en Nueva York como Bertha Bohny. • Comenzó a trabajar como modelo para ayudar en la economía de su familia, siendo contratada por Florenz Ziegfeld para actuar en su Ziegfeld Follies. En 1920 se cambió legalmente el nombre por el de Lillian Bohny, mudándose a Hollywood, donde empezó a actuar en el cine. Trabajó junto a Douglas Fairbanks en *The Black Pirate* y *The Painted Angel*. • Se casó con el director de su séptima película, Irvin Willat, en 1923, divorciándose a los seis años. Mantuvo un romance con Howard Hughes, quien la eligió para actuar en *Cock of the Air* y *The Age for Love*. • Tras rodar *Blondie of the Follies*, se retiró del cine para dedicarse a la familia, a pesar de que todavía era una actriz popular. En 1933 se casó con el empresario petrolífero Robert Kenaston, durando la relación treinta y siete años, hasta la muerte de él en 1970. Tuvieron un hijo y adoptaron a una niña. • Además de su carrera cinematográfica, también fue piloto, poeta y pintora. • Murió el 31 de diciembre de 1997 por una neumonía. Está enterrada en el cementerio Forest Lawn Memorial Park de Glendale, California.

Her real name was Bertha Bohny and she was born in New York of Swiss immigrants. • She began working as a model to help her family out and was hired by Florenz Ziegfeld to act in his *Ziegfeld Follies*. In 1920 she legally changed her name to Lillian Bohny and moved to Hollywood, where she began acting in silent films. She worked with Douglas Fairbanks in *The Black Pirate* and *The Painted Angel*. • She married the director of her seventh film, Irvin Willat, in 1923, divorcing him six years later. She then had an affair with Howard Hughes, who chose her to act in *Cock of the Air* and *The Age for Love*. • After shooting *Blondie of the Follies*, She retired from films to devote herself to her family, although she was still a popular actress. • In 1933 she married the oil tycoon Robert Kenaston, and the relationship lasted thirty-seven years until his death in 1970. They had a son and also adopted a little girl. This ended in divorce in 1970. • In addition to her film career, she was also a pilot, poet and painter. She died of pneumonia on December 31st 1997. She is buried at Forest Lawn Memorial Park in Glendale, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1921** *Get-Rich-Quick Wallingford; At the Stage Door* · **1922** *Polly of the Follies; Beyond the Rainbow; Youth to Youth; One Week of Love* · **1923** *All the Brothers were Valliant; Madness of Youth; Soft Boiled; The Lone Star Ranger; The Thrill Chaser* · **1924** *On Time; Yankee Madness; Wanderer of the Wasteland; The Roughneck; Folly of Vanity* · **1925** *The Air Mail; The Light of Western Stars; Wild Horse Mesa; The Lucky Horseshoe; Fighting Heart; The Ancient Highway* · **1926** *The Black Pirate; The Lone Wolf Returns; The Marriage Clause; Kid Boots; An Affair of the Follies; Sensation Seekers; The Tender Hour; The Stolen Bride; The American Beauty; The Love Mart* · **1928** *The heart of a Follies Girl; Yellow Lily; Night Watch; Adoration* · **1929** *Careers; The Man and the Moment; Her Private Life; The Painted Angel* · **1930** *The Other Tomorrow; A notorious affair; Sweethearts and Wives; One Night at Susie's* · **1931** *The Lady Who Dared; The Age for Love* · **1932** *Cock of the air; Blondie del follies; Diamond Head.*



Dorothy Dwan (1906-1981)

Su nombre de nacimiento era Dorothy Belle Ilgenfritz. Nació el 26 de abril de 1906, en Sedalia, Misuri. • Aunque muchos en Hollywood pensaban que ella estaba relacionada de alguna manera con el director Allan Dwan, resultó ser falso y que tomó su apellido porque ella admiraba mucho su trabajo. • Fue una actriz conocida por *El mago de Oz* (1925), *Kid Speed* (1924) y *El diablo Oso* (1929). • Se casó con el actor de comedias Larry Semon en 1925 y, tres años más tarde, enviudó. Se casó de nuevo con Paul Northcutt Boggs Jr. en 1930. Tuvieron un hijo juntos, Paul Worthcott Boggs (más tarde sería conocido como Paul Boggs Crikelair). Ella y Boggs se divorciaron en 1935. Su último marido fue Fred Buckels. Aunque también se divorció de él, su nombre legal cuando murió era Dorothy Buckels. • Murió a causa de un cáncer de pulmón el 17 de marzo de 1981 en Ventura, California.

Her real name was Dorothy Belle Ilgenfritz and she was born on April 26th 1906 in Sedalia, Missouri. • Although many people in Hollywood assumed that she was in some way related to the director Allan Dwan, it turned out that Dorothy had absolutely no connection with him at all but took his surname because she admired his work very much. • She was known for her work in *The Wizard of Oz* (1925), *Kid Speed* (1924) and *The Devil Bear* (1929). • She married the comedy actor Larry Semon in 1925 although he died three years later. She then married Paul Northcutt Boggs Jr. in 1930. They had a son, Paul Worthcott Boggs (who would later become known as Paul Boggs Crikelair). She and Boggs divorced in 1935. Her last husband was Fred Buckels and although she also ended up divorcing him, her legal name when she died was Dorothy Buckels. • She died from lung cancer on March 17th 1981 in Ventura, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1922** *The Silent Vow* · **1924** *Breed of the Border*; *Kid Speed*; *Her Boy Friend*; *Sinners in Silk*; *The Enemy Sex*; *Those Who Dance* · **1925** *My Best Girl*; *The Perfect Clown*; *Bashful Buccaneer*; *The Cloudhopper*; *The Dome Doctor*; *The Wizard of Oz*; *The Parasite* · **1926** *The Canyon of Light*; *A Captain's Courage*; *The Great K&A Robbery*; *The Call of the Klondike*; *The Dangerous Dude*; *Perils of the Coast Guard*; *Stop, Look and Listen* · **1927** *Silver Valley*; *Tumbling River*; *The Land Beyond the Law*; *Spuds*; *The Princess on Broadway*; *Hills of Kentucky*; *McFadden's Flats* · **1928** *Out with the Tide*; *Obey Your Husband*; *The Virgin Queen*; *Riders of the Dark*; *Square Crooks* · **1929** *The Drifter*; *The Peacock Fan*; *The California Mail*; *The Devil Bear* · **1930** *Hide-Out*.



Julia Faye (1893-1966)

Nació el 24 de septiembre de 1893 en Virginia. De padre francés, fue una actriz de películas mudas y sonoras, famosa por sus «piernas perfectas». • Había vivido en St. Louis, Misuri, antes de llegar a Hollywood en 1916. En unos estudios de cine fue presentada a Christy Cabanne. Las dos recordaron St. Louis y descubrieron que habían vivido al lado. Cabanne convenció a la madre de Faye, reacia a permitir que su hija se dedicara al cine. • Fue amante de DeMille durante bastante tiempo. Él se convirtió en 1925 en el jefe de producción de cine de Corporation of America. Esta relación terminó coincidiendo con la película *Los diez mandamientos* en 1956. • Faye fue catalogada como miembro de la Paramount School Stock Company en julio de 1922, en las que se incluían personalidades notables como Rodolfo Valentino, Gloria Swanson, Betty Compson, Wallace Reid, Bebe Daniels, y Pola Negri. • Murió el 6 de abril de 1966.

Julia was born on September 24th 1893 in Virginia. Born of a French father, she was an actress in silent and sound films and famous for her "perfect legs". • She had lived in St. Louis, Missouri, before coming to Hollywood in 1916. At a film studio she was presented to Christy Cabanne. The two reminisced about St. Louis and discovered they had lived next door to each other. Cabanne succeeded in winning over Faye's mother, who was unwilling to let her daughter become a film actress. • Faye was DeMille's lover for a long time. In 1925 he became the head of film production for the Corporation of America. The relationship ended with *The Ten Commandments* in 1956. • Faye was listed as a member of the Paramount School Stock Company in July 1922, which included famous names such as Rudolph Valentino, Gloria Swanson, Betty Compson, Wallace Reid, Bebe Daniels, and Pola Negri. • She died on April 6th 1966.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1917** *The Woman God Forgot* · **1918** *The Whispering Chorus; Old Wives for New; Till I Come Back to You; The Squaw Man* · **1919** *Don't Change Your Husband; Stepping Out; Male and Female* · **1920** *The Six Best Cellars; Something to Think About; Life of the Party* · **1921** *Forbidden Fruit; Fool's Paradise* · **1922** *Saturday Night; A Trip to Paramounttown; Manslaughter; Nice People* · **1923** *Adam's Rib; The Ten Commandments* · **1924** *Triumph; Changing Husbands; Feet of Clay* · **1925** *The Golden Bed; The Road to Yesterday* · **1926** *Meet the Prince; The Volga Boatman* · **1927** *The Fighting Eagle; Chicago* · **1929** *The Godless Girl* · **1931** *The Squaw Man* · **1936** *Till We Meet Again* · **1940** *Northwest Mounted Police* · **1956** *The Ten Commandments*.



Janet Gaynor (1906-1984)

Nació el 6 de octubre de 1906 en Filadelfia, Pensilvania. Fue una de las mayores estrellas del cine entre finales de la época muda y el principio del cine sonoro, llegando a ganar un Oscar como mejor actriz en 1928 por *The Seven Heavens*. • Actriz de aspecto frágil, desempeñó a menudo papeles de chica ingenua y dulce, lo que estaba lejos de la realidad, en la que se manifestó como una avispada mujer de negocios. • Aunque en sus inicios apareció como figurante, debutó en el cine mudo en los años veinte interviniendo en producciones de Hal Roach y alcanzó gran popularidad a finales del decenio gracias a películas como *The Johnstown Flood* (1926), y dirigida por Irving Cummings, *El séptimo cielo* (1927), de Frank Borzage, *Amanecer* (1927), de F. W. Murnau, o *El ángel de la calle* (1928), dirigida también por Borzage. Gracias a estas tres últimas interpretaciones, fue premiada en la primera ceremonia de los Premios Oscar con el galardón a la mejor actriz, volviendo a ser nominada en 1937 por su papel en la película *Ha nacido una estrella*. • En cuanto a su vida sentimental, Janet Gaynor se casó en tres ocasiones. La primera vez en 1929, con Jesse Lydell Peck, de quien se divorció en 1933. La segunda, con el conocido diseñador de vestuario Gilbert Adrian, con quien estuvo casada entre 1939 y 1959, año en el que él murió. Su tercera boda fue con el productor Paul Gregory, con quien contrajo matrimonio en 1964. • Precisamente iba con Gregory en el taxi que llevaba a la pareja, a su amiga la actriz Mary Martin, madre del actor Larry Hagman y al representante de esta, Ben Washer, cuando sufrieron un fatal accidente que acabó con la vida de Washer y dejó gravemente herida a Janet. Era 1982. Dos años después, el 14 de septiembre de 1984, moría en Palm Springs, California.

She was born on October 6th 1906 in Philadelphia, Pennsylvania and became one of the biggest film stars of the late silent era and early talkies, winning an Oscar for Best Actress in 1928 for *Seventh Heaven*. • A delicate-looking actress, she often played the role of an ingenuous and sweet girl, which in real life was far from the truth, proving herself to be a shrewd businesswoman. • Although in her early days she appeared as an extra, she debuted in silent films in the 20s in productions by Hal Roach and became very popular in the late 20s thanks to films like *The Johnstown Flood* (1926), directed by Irving Cummings, *Seventh Heaven* (1927) directed by Frank Borzage, *Dawn* (1927) by FW Murnau, or *Angel Street* (1928), also directed by Borzage. Thanks to these last three performances, she was awarded Best Actress at the first ceremony of the Academy Awards, and was nominated again in 1937 for her role in *A Star Is Born*. • As for her love life, Janet Gaynor married three times: the first time in 1929 to Lyell Jesse Peck, who she divorced in 1933, and the second to the well-known costume designer Gilbert Adrian, who she was married to between 1939 and 1959, the year he died. Her third marriage was to the producer, Paul Gregory, who she married in 1964. • She was with Gregory in a taxi carrying the couple, her actress friend, Mary Martin, mother of the actor Larry Hagman, and his representative, Ben Washer, when they had a fatal accident that killed Washer and left Gaynor seriously injured. That was in 1982. Two years later, September 14th 1984, she died in Palm Springs, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1926** *The Blue Eagle* · **1927** *Seventh Heaven* · **1928** *Street Angel* · **1929** *Lucky Star* · **1931** *The Man Who Came Back; Delicious* · **1933** *State Fair* · **1935** *The Farmer Takes a Wife* · **1936** *Small Town Girl* · **1937** *A Star is Born*.



Dorothy Gish (1898-1968)

Hermana de Lillian Gish, su nombre de nacimiento era Dorothy Elizabeth de Guiche. Nació el 11 de marzo de 1898 en Massillon, Ohio. • Con solamente un año se subió por primera vez a un escenario de teatro, y trece años después debutó en el cine de la mano de David Wark Griffith y Mary Pickford, en el corto *An Unseen Enemy*. • Hizo más de cien cortos cómicos en la época en los que estos constituían la mayoría del cine, en los años 1910, quedándose encasillada en papeles de jovencitas francesas. *Judith de Betulia* (1914) fue la película que la lanzó al estrellato. • En 1920, junto con su hermana Lillian Gish, dirigió *Remodeling her husband*, película en la que conoció al actor James Rennie, con quien se casó en el mismo año. • Aunque triunfó con el film *Nell Gwynne* (1926), al año siguiente protagonizó su última película, *Madame Pompadour*. A partir de entonces se retiraría a vivir a Inglaterra, apareciendo en alguna que otra película sonora y dedicándose el resto de su vida al teatro. Murió el 4 de junio de 1968 en Rapallo, Liguria, Italia.

She had one sister, the well-known Lillian Gish. The given name of this actress was Dorothy Elizabeth de Guiche. She was born on March 11th 1898 in Massillon, Ohio. • At the age of 1, she appeared on a theatre stage for the first time, and thirteen years later, through David Wark Griffith and Mary Pickford, she debuted in the short film *An Unseen Enemy*. • She made more than 100 comedy shorts at a time, in the 1910s, when these represented the bulk of cinematic output, tending to be typecast in the roles of young French girls. *Judith of Bethulia* (1914) was the film that made her a star. • In 1920, with her sister Lillian Gish, she directed *Remodeling her Husband*, in which she met the actor James Rennie who she married in the same year. • Although she enjoyed great success with the film *Nell Gwyn* (1926), the following year she starred in her last film, *Madame Pompadour*. She then retired to live in England, appearing in the odd talking film and devoting the rest of her life to the theatre. She died on June 4th 1968 in Rapallo, Liguria (Italy).

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1919** *Peppy Polly; Boots* · **1912** *So Near, Yet So Far* · **1913** *Oil and Water; Broken Ways; The House of Discord* · **1914** *Her Father's Silent Partner; Judith of Bethulia; The Sisters* · **1915** *Old Heidelberg* · **1916** *Gretchen the Greenhorn* · **1917** *Her Official Fathers* · **1918** *Hearts of the World; Battling Jane; The Hope Chest* · **1919** *Nobody Home* · **1920** *Remodeling Her Husband; Flying Pat* · **1921** *Orphans of the Storm* · **1923** *Fury; The Bright Shawl* · **1924** *Romola* · **1925** *Clothes Make the Pirate; Ben-Hur* · **1926** *Nell Gwyn; London; Camille* · **1927** *Madame Pompadour; Tiptoes* · **1930** *Wolves* · **1946** *Centennial Summer* · **1963** *The Cardinal*.



Yetta Goudal (1891-1985)

Llamada Juliette Henriette Goudeket, nació el 12 de julio de 1891 en Ámsterdam (Países Bajos). • Hija de padre judío y madre ortodoxa, comenzó su carrera como actriz en el escenario viajando a través de Europa con varias compañías de teatro. • En 1918, tras la Primera Guerra Mundial, emigró a la ciudad de Nueva York, donde escondió su ascendencia judía-holandesa. En el Ministerio Público Paramount declara que nació en Versalles el 12 de julio de 1901 y que es hija de un ficticio Maurice Guillaume Goudal, abogado. • Aparece por primera vez en Broadway en 1921 con el nombre artístico Jetta Goudal. Animada por el director cinematográfico Sidney Olcott, aceptó un pequeño papel en la película *Las aventuras de Timoteo* (1922), y en los tres años siguientes apareció en dos películas más. • El primer papel de Goudal en el cine se produjo en *The Bright Shawl* (1923). Rápidamente ganó elogios por su trabajo en el cine, sobre todo por su actuación en *Salome of the Tenements* (1925). • La creciente fama de Yetta Goudal atrajo la atención del productor-director Cecil B. DeMille. Apareció en varias películas sumamente acertadas y aclamadas para DeMille, convirtiéndolo en uno de los directores más taquilleros de finales de los años 20. • Más tarde, DeMille despidió y canceló su contrato con Goudal alegando que era muy difícil trabajar con ella. Goudal interpuso una demanda por incumplimiento de contrato contra DeMille y DeMille Pictures Corporation. • A pesar de que DeMille alegó que su conducta le había causado numerosos y costosos retrasos en la producción, Goudal ganó el pleito al no proporcionar aquel los registros financieros de su estudio para apoyar su afirmación de pérdidas financieras. • Goudal apareció en 1928 en *The Cardboard Lover*, producido por William Randolph Hearst y Marion Davies. En 1929 protagonizó *Lady of the Pavements*, dirigida por DW Griffith y, en 1930, *Jacques Feyder*, de habla francesa. • Como consecuencia de su audacia en la demanda contra DeMille y su alta participación en Actors' Equity Association, algunos estudios de Hollywood se negaron a contratar a Goudal. En 1932 hizo su última aparición en la pantalla con una película coprotagonizada por Will Rogers en la Fox Film Corporation. • En 1930 se casó con Harold Grieve, director artístico y miembro fundador de la Academia de las Artes y las Ciencias, matrimonio que duró hasta su muerte el 14 de enero de 1985 en Los Ángeles. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, en el 6333 de Hollywood Boulevard.

Originally Juliette Henriette Goudeke, she was born on July 12th 1891 in Amsterdam. Daughter of a Jewish father and an orthodox mother, she began her acting career on stage, travelling through Europe with a number of theatre companies. • In 1918, after World War II, she emigrated to New York City, where she hid her Jewish-Dutch descent. In the Office of the Public Prosecutor, Paramount stated that she had been born in Versailles on July 12th, 1901 and that she was the daughter of a fictitious Maurice Guillaume Goudal, a lawyer. • She first appeared on Broadway in 1921, under the stage name of Jetta Goudal. Encouraged by the film director, Sidney Olcott, she accepted a small role in the film *The Adventures of Timothy* (1922) and appeared in two more films in the next three years. • Goudal's first role in film was in *The Bright Shawl* (1923) and she quickly won praise for her work on the screen, especially her performance in *Salome of the Tenements* (1925). • Yetta Goudal's increasing fame attracted the attention of producer-director Cecil B. DeMille. She appeared in several successful and highly acclaimed films for DeMille, making him one of the highest grossing directors of the late 1920s. • Later, DeMille fired Goudal and cancelled her contract, saying she was very difficult to work with. As a result, Goudal filed a lawsuit for breach of contract against DeMille and DeMille Pictures Corporation. While DeMille argued that her conduct had caused numerous and costly production delays, Goudal won the case because DeMille failed to provide financial records of the studio to support his claim for financial losses. • In 1928 Goudal appeared in *The Cardboard Lover*, produced by William Randolph Hearst and Marion Davies. In 1929 she starred in *Lady of the Pavements*, directed by D.W. Griffith, and in 1930 in *Jacques Feyder*, a French film. • As a result of her audacity in suing DeMille, and her active involvement in the Actors' Equity Association, some Hollywood studios refused to hire her. In 1932 she made her last appearance on screen with a film co-starring Will Rogers for the Fox Film Corporation. • In 1930 she married Harold Grieve, an artistic director and founder member of the Academy of Arts and Sciences, and remained with him until her death on January 14th 1985 in Los Angeles. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6333 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1922** *Timothy's Quest* · **1923** *The Bright Shawl*; *The Green Goddess* · **1924** *Open All Night* · **1925** *The Spaniard*; *Salome of the Tenements*; *The Coming of Amos*; *The Road to Yesterday* · **1926** *Three Faces East*; *Paris at Midnight* · **1927** *Fighting Love*; *White Gold*; *The Forbidden Woman* · **1928** *The Cardboard Lover* · **1929** *Lady of the Pavements* · **1930** *Le Spectre vert* · **1932** *Business and Pleasure*.



Corinne Griffith (1894-1979)

Nació el 21 de noviembre de 1894 en Texarkana, Texas. • Trabajó como bailarina antes de empezar su carrera como actriz en la gran pantalla en 1916 para los estudios Vitagraph, aunque un poco más tarde fichó por First National, donde se convirtió en una de sus estrellas más populares. • La actriz, apodada «The Orchid lady of the Screen», fue en la década de los veinte considerada la más bella actriz del cine mudo. • En su corto período como actriz se convirtió en estrella tras papeles protagonistas en *The Garden of Eden* (1928) y *The Divine Lady* (1929). Al año siguiente de esta interpretación recibió un premio de la Academia por su papel en esta película. • Griffith fue de las pocas actrices de la época que consiguió triunfar lejos de la gran pantalla. Se convirtió en una consumada escritora, escribiendo once libros, en los que se destaca *My Life with the Redskins* y las memorias *Papa's Delicate Condition*, que fue llevada al cine en 1963. • Se casó en cuatro ocasiones y no tuvo hijos. Su primer matrimonio fue con su compañero Webster Campbell (1920-1923). Después se casó con Walter Morosco (1924-1934), y también con el propietario del equipo de fútbol americano Washington Redskins, George Preston Marshall (1936-1958). Durante este matrimonio compuso lo que posteriormente se convirtió en uno de los himnos más famosos del deporte «Hail to the Redskins». Su último matrimonio fue en 1966, aunque se divorció a los pocos días y fue con el actor de Broadway Danny Scholl • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, en el 1560 de Vine Street. • Murió el 13 de julio de 1979 de un paro cardíaco en Santa Mónica, California.

She was born on November 21st 1894 in Texarkana, Texas. She worked as a dancer before beginning her acting career. Her early work on the big screen began in 1916 for the Vitagraph studios but she moved to First National a little later, where she became one of the most popular stars. Nicknamed the *Orchid Lady of the Screen*, she was considered the most beautiful silent film actresses in the 1920s. • In her short career as an actress she became a star after starring roles in *The Garden of Eden* (1928) and *The Divine Lady* (1929). The following year she received an Academy Award for her role in the second film. • Griffith was one of the few actresses of the time who enjoyed success away from the big screen. She became an accomplished writer, writing eleven books, the most noteworthy of which was *My Life with the Redskins* and the memoir *Papa's Delicate Condition*, which was filmed in 1963. • She married four times but had no children. Her first marriage was to her partner, Webster Campbell (1920-1923). Then she married Walter Morosco (1924-1934), and then the owner of the football team Washington Redskins, George Preston Marshall (1936-1958). During this marriage she wrote what later became one of the most famous sports anthems "Hail to the Redskins". Her last marriage was in 1966 to the Broadway actor Danny Scholl, but she got divorced a few days later. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 1560 Vine Street. She died of a heart attack on July 13th 1979 in Santa Monica, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1916** *The Cost of High Living; La Paloma (short); The Waters of Lethe; The Yellow Girl; Through the Wall; The Last Man* · **1917** *The Stolen Treaty; Transgression; The Love Doctor; I will repay; Who Goes There?* · **1918** *Love Watches; The Clutch of Circumstance; The Girl of Today; Miss Ambition* · **1919** *The Adventure Shop; The Girl Problem; Thin Ice; A Girl at Bay; The Bramble Bush* · **1920** *Human Collateral; Deadline at eleven; The Garter Girl; The Whisper Market; The Broadway Bubble* · **1921** *It isn't Being Done This Season; What's Your Reputation Worth?; Moral Fibre; The Single Track; Received Payment; Island wives; Moral Fibre* · **1923** *Black oxen* · **1924** *Single wives; Love's Wilderness* · **1925** *Déclassé; Classified* · **1926** *Mademoiselle Modiste; Into her kingdom; Syncopating Sue* · **1928** *The Garden of Eden; Outcast* · **1929** *Prisoners* · **1930** *Back Pay* · **1932** *Lily Christine* · **1962** *Paradise Alley*.



Mildred Harris (1901-1944)

Nació el 29 de noviembre de 1901 en Cheyenne, Wyoming. • Hizo su primera aparición en la pantalla a la edad de once años en *The Post Telegrapher*, dirigida por Francis Ford y Thomas Ince. Posteriormente, comenzó a desempeñar papeles juveniles, incluyendo apariciones en la serie basada en *El maravilloso Mago de Oz*, de Lyam Frank Baum. • Fue la primera esposa de Charles Chaplin, teniendo ella dieciséis años y él veintinueve. Su relación con Chaplin fue incluida en el film biográfico *Chaplin*, basada en la vida del actor, donde fue caracterizada por la actriz ucraniana Milla Jovovich. Tras la boda, quedó embarazada, dando a luz a su primer hijo llamado Norman Spencer Chaplin el 7 de julio de 1919, pero nació con graves problemas de salud y falleció al tercer día del nacimiento. El matrimonio duró hasta 1921, teniendo dicha ruptura una gran repercusión social y que conllevó al desvanecimiento de su carrera. • Más tarde tuvo una breve relación con el príncipe de Gales, duque de Windsor, futuro rey Eduardo VIII. • Terminó trabajando en bares de noche. • Murió el 20 de julio de 1944 y se encuentra enterrada en el Hollywood Forever Cemetery de Los Ángeles. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama en el 6307 de Hollywood Boulevard.

She was born on November 29th 1901 in Cheyenne, Wyoming. • She made her first appearance on screen at the age of eleven in *The Post Telegrapher*, directed by Francis Ford and Thomas Ince. Later, she began to play child roles, including appearances in the series based on *The Wonderful Wizard of Oz* by Frank Baum Lyam. • At sixteen she became the first wife of Charles Chaplin; he was twenty-nine. Her relationship with Chaplin was included in the biographical film on the actor, in which Ukrainian actress Milla Jovovich starred. After the wedding Harris became pregnant, giving birth to their first son, Norman Spencer Chaplin, on July 7th, 1919, however he was born with serious health problems and died three days after his birth. The marriage lasted until 1921, with the break-up causing a huge social impact and leading to the demise of her career. Later, she had a brief relationship with the Prince of Wales (Duke of Windsor and later King Edward VIII) finally ending up working in bars at night. • She died on July 20th 1944 and was buried at the Hollywood Forever Cemetery in Los Angeles. • She has a star on Hollywood Walk of Fame at 6307 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1914** *Jimmy* · **1915** *Home from the Sea; The Lone Cowboy; The Indian Trapper's Vindication; The Little Lumberjack; The Choir Boys; The Old Batch; A Rightful Theft; The Absentee Innocence; The Little Soldier Man; The Little Matchmaker; The Warrens of Virginia* · **1916** *The Americano; The Matrimaniac; The Old Folks at Home; Intolerance; Hoodoo Ann* · **1917** *The Price of a Good Time; The Cold Deck; Golden Rule Kate; Time Locks and Diamonds; An Old Fashioned Young Man; A Love Sublime; The Bad Boy* · **1918** *Borrowed Clothes; For Husbands Only; Cupid by Proxy; The Doctor and the Woman* · **1919** *Forbidden; Home; When a Girl Loves* · **1920** *Old Dad; The Woman in His House; Polly of the Storm Country; The Inferior Sex* · **1921** *Fool's Paradise; A Prince There Was; Habit* · **1922** *The First Woman* · **1923** *The Daring Years; The Fog* · **1924** *The Desert Hawk; Stepping Lively; Unmarried Wives; In Fast Company; One Law for the Woman; Traffic in Hearts; By Divine Right; The Shadow of the East* · **1925** *Soiled; The Unknown Lover; The Fighting Cub; A Man of Iron; My Neighbor's Wife; Private Affairs; Super Speed; The Dressmaker from Paris; Beyond the Border; Flaming Love; Easy Money* · **1926** *The Cruise of the Jasper B.; The Mystery Club; The Wolf Hunters; Dangerous Traffic; The Self Starter; The Isle of Retribution; Mama Behave* · **1927** *The Adventurous Soul; Out of the Past; Sumuru; The Swell-Head; Rose of the Bowery; She's My Baby; Burning Gold; Wolves of the Air; Wandering Girls; Husband Hunters; One Hour of Love; The Show Girl* · **1928** *The Power of the Press; Melody of Love; The Speed Classic; I Lingerie; The Last Lap; The Heart of a Follies Girl; Hearts of Men* · **1929** *Sea Fury; Side Street* · **1930** *Ranch House Blues; Melody Man; No, no, Nanette* · **1935** *Never Too Late; Te quiero con locura; Lady Tubbs* · **1936** *Great Guy; Movie Maniacs* · **1942** *Holiday Inn; Reap the Wild Wind* · **1943** *Sweet Rosie O'Grady* · **1944** *Hail the Conquering Hero; Fun Time; The Story of Dr. Wassell.*



Julianne Johnston (1900-1988)

Nació el 1 de mayo de 1900 en Indianápolis, Indiana. • Sus estudios de baile la lanzaron a ir de gira con los bailarines Ruth St. Denis, encumbrándola en la pantalla como bailarina. • Casada con David W. Rust, fue conocida por encontrarse en el yate *The Oneida*, de William Randolph Hearst, el fin de semana de noviembre de 1924 en el que el director y productor Thomas Harper Ince falleció en extrañas circunstancias. • Johnston fue la compañera de reparto de Douglas Fairbanks y de Anna May Wong en la película *The Thief of Bagdad* (*El Ladrón de Bagdad*), rodada en 1924. • Falleció el 26 de diciembre de 1988 en Grosse Pointe, Michigan, donde era voluntaria en el Instituto de Artes de Detroit.

She was born on May 1st 1900 in Indianapolis, Indiana. • Her dance studies took her on tour with dancers like Ruth St. Denis, and she was greatly praised as an on-screen dancer. • Married to David W. Rust, she became known for being on the yacht, *The Oneida*, belonging to William Randolph Hearst, the weekend of November 1924, when the director and producer, Thomas H. Ince, died in strange circumstances. • Johnston was co-star with Douglas Fairbanks and Anna May Wong in the film *The Thief of Bagdad*, filmed in 1924. • She died on December 26th 1988 in Grosse Pointe, Michigan, where she had worked as a volunteer at the Detroit Institute of Arts.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1919** *Better Times* · **1923** *The Brass Bottle* · **1924** *The Thief of Bagdad* · **1925** *The Big Parade* · **1926** *Pleasures of the Rich; Aloma of the South Seas; Dame Chance* · **1927** *Good Time Charley* · **1928** *The Whip Woman* · **1929** *Smiling Irish Eyes; The Show of Shows* · **1930** *Madam Satan*.



Leatrice Joy (1893-1985)

Nació el 7 de noviembre 1893 en Nueva Orleans, Luisiana. Su verdadero nombre era Leatrice Johanna Zeidler. Comenzó su carrera en compañías de teatro y pronto hizo su debut en el cine al probar suerte en la Nola Film Company en 1915, donde fue contratada como actriz. Entre 1916 y 1917 fue la estrella de la Black Diamond Comedies, producida por la US Film Corporation y lanzada a nivel nacional por Paramount Pictures. • A finales de 1917 apareció en cortos de comedia junto a Billy West y Oliver Hardy. Firmó contrato con Samuel Goldwyn Studios en 1917, donde participó en *El Orgullo del clan* junto a Mary Pickford. • Su carrera adquirió impulso rápidamente, y en 1920 se había convertido en una actriz muy popular. • Llevaba el pelo muy corto y su personalidad un tanto infantil se puso de moda en la época. Cecil B. DeMille la contrató para Paramount Pictures en 1922, protagonizando una serie de exitosos lanzamientos. En 1925 abandonó la Paramount y continuó con DeMille en su nueva compañía Producers Distributing Corporation, para quien participó en algunas películas moderadamente exitosas, incluyendo *Lois Weber*, su última película muda. Una disputa profesional terminó con su asociación con DeMille en 1928, y firmó con MGM. Ese año encabezó parte del film sonoro *The Trial Bellamy*, junto a Betty Bronson y Margaret Livingston. • Su carrera comenzó a tambalearse con la llegada del sonoro, posiblemente debido a su fuerte acento sureño, considerado fuera de moda en comparación con el refinado acento de otras actrices de la costa este. • A principios de 1930 se retira de la industria cinematográfica, aunque más tarde hizo varias apariciones especiales en algunas películas exitosas, como *Love Nest* (1951), junto a una joven Marilyn Monroe. • Se casó con el actor John Gilbert (1922-1924). Tuvieron una hija, la actriz Leatrice Gilbert. Su segundo marido fue el empresario William Spencer Hook (1931-1944). El tercer y último matrimonio fue con Arthur Kem Westermarck (1945-1954). • Murió el 13 de mayo de 1985 en Riverdale, Bronx, Nueva York. Tiene una estrella en el Paseo de la Fama en el 6517 de Hollywood Boulevard.

Leatrice was born on November 7th 1893 in New Orleans, Louisiana. Her real name was Leatrice Johanna Zeidler. She tested for the Nola Film Company in 1915 and was contracted as an actress. Her career started with theatre companies and she swiftly moved into film. Between 1916 and 1917 she was the star of the "Black Diamond Comedies", produced by the US Film Corporation and launched nationally by Paramount Pictures. • In late 1917 she appeared in short comedies alongside Billy West and Oliver Hardy. She signed a contract with Samuel Goldwyn Studios in 1917, later performing in *The Pride of the Clan* with Mary Pickford. • Her career rapidly took

off and by 1920 she had become a very popular actress. • She used to wear her hair very short and her somewhat childish personality became very fashionable at that time. Cecil B. DeMille contracted her for Paramount Pictures in 1922 where she starred in a series of successful films. In 1925 she left Paramount but continued with DeMille in his new film studio, Producers Distributing Corporation, for which she appeared in several moderately successful films including *Lois Weber*, her last silent movie. A labour dispute ended her association with DeMille in 1928, and she signed with MGM. That year she co-starred in the sound film *The Bellamy Trial* alongside Betty Bronson and Margaret Livingston. • Her career started to fall apart with the arrival of talking movies, possibly due to her strong southern accent which was not seen as fashionable compared to the refined accents of other actresses from the East Coast. • In the early 1930s she retired from the movie world but later on made several special guest appearances in some successful films, such as *Love Nest* (1951) alongside a young Marilyn Monroe. • Leatrice was first married to the actor John Gilbert (1922-1924) and they had a daughter, the actress Leatrice Gilbert. Her second husband was businessman William Spencer Hook (1931-1944), and her third and last marriage was Arthur Kem Westermarck (1945-1954). • She died on May 13th 1985 in Riverdale, The Bronx, New York at the age of 91. Thanks to her film career, Leatrice Joy now has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6517 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1915** *His Turning Point* • **1916** *The Folly of Revenge; The Other Man; A Troublesome Trip; Their Counterfeit Vacation; Auto Intoxication* • **1917** *The Pride of the Clan; A Girl's Folly; Her Scrambled Ambition; The Magic Vest; Speed; Getting the Evidence; The Wishbone; Her Iron Will; Her Fractured Voice; Susie of the Follies; The Window Dresser's Dream; Wits and Fits; The Rejuvenator; Susie the Sleepwalker; Susie's Scheme; Susie Slips One Over; The Candy Kid; Nearly a Baker; A Society Scrimmage; The Slave* • **1918** *The Stranger; His Day Out; The Orderly; The Scholar; The Messenger; The Handy Man; Shackled; One Dollar Bid; The City of Tears; Wedlock; Her Man; Three X Gordon* • **1919** *The Man Hunter; The Water Lily* • **1920** *Just a Wife; The Right of Way; Blind Youth; Smiling All the Way; The Invisible Divorce; Down Home* • **1921** *Bunty Pulls the Strings; A Tale of Two Worlds; The Ace of Hearts; Ladies Must Live; The Poverty of the Riches; Voices of the City* • **1922** *Saturday Night; The Bachelor Daddy; A Trip to Paramounttown; Manslaughter; The Man Who Saw Tomorrow; Minnie* • **1923** *Java Head; You Can't Fool Your Wife; The Silent Partner; Hollywood; The Ten Commandments* • **1924** *The Marriage Cheat; Triumph; Changing Husbands* • **1925** *The Dressmaker from Paris; Hell's Highroad; The Wedding Song* • **1926** *Made for Love; Eve's Leaves; The Clinging Vine; For Alimony Only* • **1927** *Girl in the Rain; Nobody's Widow; Vanity; The Angel of Broadway* • **1928** *The Blue Danube; Man-Made Women; Show People; Tropic Madness* • **1929** *The Bellamy Trial; Strong Boy; A Most Immoral Lady* • **1939** *First Love* • **1940** *The Old Swimmin' Hole* • **1949** *Red Stallion in the Rockies; Air Hostess* • **1951** *Love Nest* • **1953-54** *Westinghouse Studio One* • **1954** *Robert Montgomery Presents*.





Alice Joyce (1890-1955)

Nació el 1 de octubre de 1890 en Kansas City, Misuri. Actriz cuyo verdadero nombre era Alice Joyce Brown, conocida por su trabajo en las décadas de 1910 y 1920, destacando su interpretación en la película *The Green Goddess*. • En 1910 tuvo su primera oportunidad con el director Sidney Olcott, en la Kalem Company de Nueva York, con la película *The Deacon's Daughter*. • Más tarde trabajó bajo las órdenes del director Kenean Buel en la costa oeste tras haber adquirido Kalem la propiedad de los Essanay Studios en Hollywood en octubre de 1913. También trabajó para Vitagraph Studios, Paramount Pictures, Warner Brothers y United Artists. Fue conocida como la «Madonna de la pantalla» por sus rasgos y su presencia. • Se casó en tres ocasiones. La primera, en 1914, con el actor Thomas J. Moore, con quien tuvo una hija. Se divorciaron en 1920. Ese mismo año se casó con James B. Regan. Con él tuvo a su segunda hija, y se divorciaron en 1932. La actriz finalmente quedó en bancarrota antes de casarse nuevamente. Su último matrimonio fue en 1933, con el director Clarence Brown, del que se divorció en 1945. • Su popularidad disminuyó con la llegada del sonoro y su última película la rodó en 1930 en el circuito del vodevil. • En sus últimos años Alice participó en organizaciones de mujeres en el Valle de San Fernando. • Murió de una patología cardíaca y sanguínea el 9 de octubre de 1955 en Los Ángeles.

She was born on October 1st 1890 in Kansas City, Missouri. Originally Alice Joyce Brown, this actress was known for her work in the 1910s and 1920s, the highlight of which was her role in *The Green Goddess*. In 1910 she had her first chance with Sidney Olcott in the Kalem Company in New York, in *The Deacon's Daughter*. • Later she worked under director Kenean Buel in California after Kalem acquired the ownership of Essanay Studios in Hollywood in October 1913. She also worked for Vitagraph Studios, Paramount Pictures, Warner Brothers and United Artists. She was known as the "Madonna of the screen" for her outstanding features and presence. • She married three times. Her first marriage, in 1914, was to the actor, Thomas J. Moore, who she had a daughter with. They divorced in 1920. That same year she married James B. Regan, with whom she had her second daughter, but divorced in 1932. Joyce finally went bankrupt before marrying again. Her last marriage came in 1933, to director Clarence Brown, and divorced again in 1945. • Her popularity waned with the advent of talkies and she shot her last film in 1930 on the vaudeville circuit. In her later years she took part in women's organisations in the San Fernando Valley. She died due to a heart and blood disease on October 9th 1955 in Los Angeles.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1912** *The County Fair; The Young Millionaire; The Street Singer; A Business Buccaneer; A Battle of Wits* · **1913** *The Cub Reporter's Temptation* · **1914** *A Celebrated Case* · **1918** *The Triumph of the Weak* · **1919** *The Lion and the Mouse; The Third Degree; The Spark Divine* · **1921** *Cousin Kate; The Inner Chamber* · **1923** *The Green Goddess* · **1924** *White Man; The Passionate Adventure* · **1925** *Daddy's Gone A-Hunting; Stella Dallas* · **1926** *Mannequin; Dancing Motores; Beau Geste; The Ace of Cade; So's Your Old Man* · **1927** *Sorrell and Son* · **1928** *The Noose; The Rising Generation* · **1929** *The Squall* · **1930** *The Green Goddess; He Knew Women*.



Natalie Joyce (1902-1992)

De nacimiento Natalie Marie Johnson, nació en Norfolk, Virginia, el 6 de noviembre de 1902. • Estuvo casada con William Morris Pryce. Natalie Joyce inició su carrera cinematográfica en una serie de comedias de dos bobinas (20-25 min. de duración aproximadamente) producidas por la compañía de Al Christie. Fue nombrada una de las WAMPAS Baby Stars del año 1925, junto a actrices como Olive Borden (que era prima de Natalie), Joan Meredith, Dorothy Revier, Mary Brian... • En 1928 Joyce formó parte del reparto de *Through The Breakers*. Este título representó el inicio del uso del proceso de sonido llamado Pictoretone, desarrollado por Lewis J. Selznick. Producida por Sax-Gotham Productions y dirigida por Harold Shumate. • Tras retirarse del cine durante un tiempo, Joyce volvió con *The Soul of the Tango* en 1930, de James Cruz, cuyo reparto incluía a Myrna Loy y Olive Tell, film producido por Metropolitan Studios, en el que actuó en un papel de chica ingenua. Murió en San Diego, California, el 9 de noviembre de 1992.

She was born Natalie Marie Johnson in Norfolk, Virginia on November 6th 1902. • She was married to William Morris Pryce. Natalie Joyce started her film career in a series of two-reel comedies (lasting around 20-25 minutes) produced by the Al Christie studio. She was chosen as one of the WAMPAS Baby Stars in 1925 along with actresses such as Olive Borden (her cousin), Joan Meredith, Dorothy Revier, Mary Brian and several others. • In 1928, Joyce was one of the cast of *Through the Breakers*, a film which premiered the use of the sound process known as Pictoretone, developed by Lewis J. Selznick. Produced by Sax-Gotham Productions, the film was directed by Harold Shumate. • After retiring from the film world for a while, Joyce returned in *The Soul of the Tango* in 1930 by James Cruz, a film produced by Metropolitan Studios, which Joyce took the role of the *ingénue*, and the cast included Myrna Loy and Olive Tell. She died in San Diego, California, on November 9th 1992.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1924 Christie Comedies Players Announced · 1928 Pictoretone to be Used · 1929 Dancer's Death Quiz Continues · 1930 Cruz Adds To Cast [TRANSLATOR'S NOTE: These are not films but articles published in the Los Angeles Times; please refer to IMDb for filmography].



Gwen Lee (1904-1961)

Llamada de nacimiento Gwendolyn Lepinski, nació el 12 de noviembre de 1904 en Nebraska, donde empezó su carrera como modelo, siendo descubierta por un director de reparto. Fue elegida una de las WAMPAS Baby Stars de 1928. • En 1925 firmó un contrato con MGM y, casi inmediatamente, fue escogida para participar en dos películas: *I'll Tell The World* y *A Little Bit of Broadway*, producidas por Robert Z. Leonard. Actuó con Mae Murray en *The Masked Bride*, dirigida por Christy Cabanne. Unos meses después fue seleccionada por los directivos de MGM para representar al estudio en un concurso de belleza de la Eastern Star Fashion and Home Exposition. • Actuó brevemente en películas, pero sí destacó gracias a su elegancia. Una de esas ocasiones fue la interpretación por MGM de la obra de Edmund Goulding *Sally, Irene and Mary* (1925). Solo aparecía en dos escenas, pero embelesaba al público. • La carrera cinematográfica de la actriz continuó casi una década, ya dentro de la era del cine sonoro. Lee interpretó el papel de Marjory con Joan Crawford y Robert Montgomery en *Untamed* (1929). Volvió a actuar al año siguiente con Crawford y con Marie Prevost en el drama carcelario *Paid*. • Otro éxito de los años treinta en el que participó fueron *The Galloping Ghost* (1931) con el famoso jugador de fútbol americano Red Grange. También el mismo año actuó en el drama criminal *The Lawless Woman*, con Vera Reynolds. Participó en un western con Rex Bell, *Broadway To Cheyenne* (1932) y sus últimos papeles los hizo en *Man-Proof* y *Paroled From The Big House*, ambas rodadas en 1938. • Murió el 20 de agosto de 1961 en Reno, Nevada.

Gwen Lee, named Gwendolyn Lepinski at birth, was born on November 12th 1904 in Nebraska, where she began her career as a model before she was discovered by a casting director. Gwen was named one of the beautiful Baby Stars in 1928. • In 1925 she signed a contract with MGM and almost immediately was chosen to take part in two films: *I'll Tell the World* and *A Little Bit of Broadway*, produced by Robert Z. Leonard. She acted with Mae Murray in *The Masked Bride*, directed by Christy Cabanne. A few months later she was selected by the directors of MGM to represent the studio in a beauty contest organised by Eastern Star Fashion and Home Exposition. • She briefly starred in a number of films but drew particular attention to herself with her elegance. One such instance was MGM's version of the book by Edmund Goulding, *Sally, Irene and Mary* (1925). She only appeared in two scenes but the audience was enthralled. • The film career of the actress continued for nearly a decade, now in the sound era. Lee starred as Marjory with Joan Crawford and Robert Montgomery in *Untamed* (1929) and then resurfaced the following year with Crawford and Marie Prevost in the prison drama *Paid*. • Other success in the thirties which she took part in were *The Galloping Ghost* (1931) with the famous football player, Red Grange. The same year she also starred in the crime drama, *The Lawless Woman*, with Vera Reynolds. She collaborated in a western with Rex Bell, *Broadway to Cheyenne* (1932); and played her last roles in *Man-Proof* and *Paroled from the Big House*, both in 1938. • She died on August 20th 1961 in Reno.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1925** *Lady of the Night; His Secretary; The Plastic Age; Time Flies; The Boy Friend* · **1926** *The Lone Wolfe Returns; There You Are! Anita Grant* · **1927** *Women Love Diamonds; Heaven on Earth; Orchids and Ermine Ermintrude; Twelve Miles Out; Adam and Evil; After Midnight; Her Wild Oat* · **1928** *Lucky Boy; Sharp Shooters; Laugh, Clown, Laugh; The Actress; Diamond Handcuffs; Thief in the Dark; Show Girl Nita Dugan; The Baby Cyclone; A Lady of Chance* · **1929** *The Duke Steps Out; The Man and the Moment; Fast Company Rosie La Clerq; Untamed Marjory; The Hollywood Revue of 1929* · **1930** *Chasing Rainbows Peggy; Lord Byron of Broadway Bessie; Free and Easy Participant in Bedroom Scene; Caught Short; Free and Easy* · **1930** *Our Blushing Brides; Extravagance; Paid Bertha* · **1931** *Inspiration; The Lawless Woman; Traveling Husbands Mabel; The Galloping Ghost; Julius Sizzer; The Pagan Lady; West of Broadway* · **1932** *Alias Mary Smith; Midnight Morals; Broadway to Cheyenne; Boy Oh Boy!* · **1933** *The Intruder; Song of the Eagle; Corruption; Meet the Baron* · **1934** *City Park Maizie* · **1935** *Twenty Dollars a Week; One in a Million; A Night at the Opera* · **1936** *Absolute Quiet Western Union Operator; How to Behave; Fury; Libeled Lady; My Dear Miss Aldrich* · **1937** *Give Till It Hurts; Double Wedding; A Night at the Movies; Candid Cameramaniacs Drowzina; Mannequin* · **1938** *Man-Proof; Pete Smith Specialty; Paroled from the Big House.*



Arlette Marchal (1902-1984)

Lucienne Marie Marchal nació el 29 de enero de 1902 en París. • A pesar de su timidez, se inscribió en un concurso de belleza cuyo tribunal estaba presidido por el director de moda Léonce Perret, quien se quedó prendado de su belleza. Tras ganar el concurso, Marchal debutó en el cine en 1923 realizando papeles secundarios en producciones francesas. • Más tarde aparecería en las películas *Madame Sans-Gêne* (1925), *Diplomacy* (1926) y *Blonde or Brunette* (1927), donde consolidó su popularidad. • Tras ser considerada por los críticos americanos como «sólo una cara bonita», Marchal regresó a Europa en 1928 donde continuó apareciendo en películas hasta principios de los años cincuenta. Marchal tuvo la oportunidad de trabajar con Gary Cooper, Clive Brook y Adolphe Menjou. • En 1928 se casó con el director Marcel de Sano, de quien se separó cinco años más tarde. • En abril de 1936, Marcel de Sano murió al volante de su vehículo. A pesar de estar divorciados, Marchal se derrumbó y desapareció de la vida pública durante dos años. • Volvió al cine y probó con el teatro hasta 1950, año en que se retira para dedicarse a la moda con resultados exitosos. • Murió el 11 de febrero de 1984 en París.

Lucienne Marie Marchal was born on January 29th 1902 in Paris. • Despite her shyness, she entered for a beauty contest whose judges were led by the fashion director, Léonce Perret, who was charmed by her beauty. After winning the contest, Marchal made her film debut in 1922 supporting roles in French productions. • Later she appeared in the films *Madame Sans-Gêne* (1925), *Diplomacy* (1926) and *Blonde or Brunette* (1927), thus sealing her popularity. • After being considered by American critics as “just a pretty face,” she returned to Europe in 1928 where she continued to appear in films until the early 50s and had the opportunity of working with Gary Cooper, Clive Brook and Adolphe Menjou. • On July 12th 1928 she married the director Marcel Sano, who she separated from five years later. • In April 1936, Marcel de Sano died in a traffic accident. Despite being divorced, Marchal sank into a deep depression and disappeared from public life for two years. • She returned to the cinema and tried the theatre until 1950, when she retired to devote herself to fashion successfully. • She died on February 11th 1984 in Paris.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1922** *Mon p'tit; Sarati le terrible* · **1923** *Un coquin; La Dame au ruban de velours; The Bell of Love* · **1924** *Die Sklavenkönigin; The Last House on the Beach* · **1925** *Madame Sans-Gêne* · **1926** *Born to the West; The Cat's Pajamas; Diplomacy; Forlorn River* · **1927** *Blonde or Brunette; Le manoir de la peur; Wings; Hula; A Gentleman of Paris; The Spotlight* · **1928** *Die Frau von gestern und morgen; An Ideal Woman; The Lady with the Mask* · **1929** *Figaro* · **1931** *Le Petit Roi* · **1932** *La Poule; Toboggan* · **1934** *La Marche nuptial* · **1938** *Entente cordiale* · **1939** *La Piste du nord* · **1950** *The Elusive Pimpernel* · **1951** ... *Sans laisser d'adresse*.



Shirley Masson (1900-1979)

Nació el 6 de junio de 1900 en Nueva York. Llamada Leonie Flugrath, fue la tercera de tres hermanas actrices y con talento en la industria del cine; su hermana mayor Edna Flugrath, nacida en 1893, fue la única en mantener su apellido al entrar en el mundo del cine; Virginia, llamada Viola Dana, nació en 1897, seguida por Shirley Mason. Su madre las había inscrito en clases de baile y con el tiempo fueron contratadas por Edison Estudios y en compañías como Coney Island y Elks Clubs. • Hizo su debut con su hermana Viola en 1910 en la película *Un cuento de Navidad* (1910). Aunque tenía mucha demanda como actriz infantil, no fue hasta 1915 cuando hizo su siguiente papel en la película *Vanity Fair*. • En 1917 fue elegida en trece películas y siguió una buena carrera en la década de 1920. • Su hermana mayor Edna Flugrath, nacida en 1893, fue la única en mantener su apellido al entrar en el mundo del cine; Virginia, llamada Viola Dana, nació en 1897, seguida por Shirley Mason. Su madre las había inscrito en clases de baile y con el tiempo fueron contratadas por Edison Estudios y en compañías como Coney Island y Elks Clubs. • Se casó con solo dieciséis años con el también actor y director Bernard Durning, con quien disfrutó de un matrimonio muy feliz, él dirigiendo películas y ella actuando en ellas. Hasta 1923, año en que Bernard contrajo fiebre tifoidea y murió, dejando a Shirley viuda con 22 años. Se volvió a casar en 1927 con el director Sidney Lanfield. Murió de cáncer el 27 de julio de 1979 en Los Ángeles, California.

Born on June 6th 1900 in New York, her real name was Leonie Flugrath and she was the third of three actress sisters with talent in the silent film industry. Edna Flugrath was the eldest of the sisters, born in 1893, and the only sister to keep her original name after entering the film world. Virginia, born in 1897, took the stage name of Viola Dana and was followed by Shirley Mason. The mother enrolled them all in dance classes. Eventually they were hired by Edison Studios and companies like Coney Island and Elks Clubs. • She made her debut with her sister Viola in 1910 in the film *A Christmas Story*. She was not greatly sought after as a child actress, and it was not until 1915 that she played her next role, in the film *Vanity Fair*. • In 1917 she was chosen for thirteen films and continued to have a promising career in the 20s. • Masson met her husband, Bernard Durning, on the sets of several films. Apart from being her fellow actor, he was a director. They married when Mason was only 16 years old and enjoyed a very happy marriage with him directing films and Shirley acting in them. This lasted until 1923, when Bernard contracted typhoid fever and died, leaving Shirley a widow at 22. In 1927 Mason remarried, this time to the director Sidney Lanfield. She died of cancer on July 27th 1979 in Los Angeles. • Masson's career spanned one hundred and nine films between 1910 and 1929.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1910** *A Christmas Carol* · **1911** *The Threshold of Life* · **1915** *Vanity Fair* · **1917** *Where Love Is* · **1919** *Putting It Over* · **1920** *Treasure Island* · **1921** *Jackie* · **1922** *Little Miss Smiles* · **1924** *My Husband's Wives* · **1925** *Lord Jim* · **1926** *Desert Gold* · **1927** *Let It Rain; Stranded; Sally in Our Alley* · **1928** *Vultures of the Sea* · **1929** *Anne Against the World; The Show of Shows*.



May McAvoy (1899-1984)

Nació el 8 de septiembre de 1899 en Nueva York. • Abandonó la escuela secundaria y debutó en 1917 en la película *Hate*. • Estuvo casada con el banquero Maurice Cleary (1929-1940) con quien tuvo un hijo llamado Patrick. • Después de aparecer en más de tres docenas de películas, coprotagonizó junto a Ramón Novarro y Francis X. Bushman en 1925 la producción de *Ben-Hur* lanzada por MGM. El largometraje fue una de las producciones más lujosas y espectaculares de la era del cine mudo. • Actuó en *The Jazz Singer* con un papel mudo y posteriormente participó en varias películas sonoras, aunque durante años circuló el rumor de que se había retirado en la transición hacia el sonoro debido a su ceceo. En realidad fue porque se casó con el tesorero de United Artists, que le pidió que no trabajase. • Durante las décadas de 1940 y 1950 regresó al cine representando papeles pequeños. • Murió a causa de los efectos secundarios de un ataque al corazón el 26 de abril de 1984 en Los Ángeles. • Tiene una estrella en el Hollywood Walk of Fame en el 1731 de Vine Street.

She was born on September 8th 1899 in New York. • She left high school and appeared in her first film, *Hate*, in 1917. • McAvoy was married to banker Maurice Cleary (1929-1940) with whom she had a son, Patrick. • After appearing in more than three dozen films, McAvoy co-starred with Roman Novarro and Francis X. Bushman in MGM's mega-production of *Ben-Hur* in 1925, one of the most lavish and spectacular films of the silent movie era. • Although her voice was not actually heard in *The Jazz Singer*, she did speak in several films. • A rumour circulated for years that she retired from the screen during the transition to sound cinema because of her lisp. In fact, it was because she married the United Artists treasurer, who asked her to give up working. • In the 1940s and 1950s she returned to the cinema in minor roles. • McAvoy died in 1984 from the side effects of a heart attack on April 26th 1984 in Los Angeles. • Thanks to her contribution to the film industry, May McAvoy has a star on the Hollywood Walk of Fame at 1731 Vine Street.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1917** *Hate* · **1918** *I'll Say So* · **1919** *The Woman Under Oath*; *The Way of a Woman* · **1920** *The Devil's Garden* · **1921** *Sentimental Tommy* · **1922** *A Trip to Paramounttown*; *Clarence* · **1923** *Hollywood* · **1924** *Three Women* · **1925** *The Mad Whirl*; *Tessie*; *Lady Windermere's Fan*; *Ben-Hur* · **1926** *The Savage*; *The Fire Brigade* · **1927** *The Jazz Singer* · **1928** *The Lion and the Mouse* · **1929** *No Defense* · **1940** *Two Girls on Broadway* · **1941** *Ringside Maisie* · **1942** *Born to Sing*; *Mr. Blabbermouth!* · **1944** *Barbary Coast Gent* · **1945** *Weekend at the Waldorf* · **1947** *The Romance of Rosy Ridge* · **1950** *The Yellow Cab Man* · **1959** *Ben-Hur*.



Kathryn McGuire (1903-1978)

Nació el 6 de diciembre de 1903 en Peoria, Illinois, en el seno de una familia nada relacionada con el mundo de la interpretación. A los catorce años se trasladó a California. Allí tomó clases de danza. Incluso después de que su carrera cinematográfica se consolidara, continuó en contacto con la danza. • Su habilidad con el baile le facilitó encontrar trabajo, tanto con la Ince como con la Universal y con Mack Sennett. Pero fue Sennett quien se dio cuenta de que Kathryn tenía grandes capacidades interpretativas después de que ella hiciera un número en una comedia por él producida. • Su primer papel llegó en *The Silent Call*. Después participó en otras películas, como *La Chica* y *Betsy O'Brien*, junto a Buster Keaton; *Sherlock Jr.* y *The Navigator*, respectivamente. También trabajó junto a Gladys Walton en *Playing with Fire*, para la Universal, así como en *The Lass o' Lowries*, con Priscilla Dean. • Fue seleccionada como una de las WAMPAS Baby Stars en 1922. En 1930, sin embargo, su carrera cinematográfica había concluido. • Kathryn estuvo casada con George Landy, y el matrimonio duró hasta la muerte de él en 1955. • Murió a causa de un cáncer el 10 de octubre de 1978 en Los Ángeles.

She was born on December 6th 1903 in Peoria, Illinois, into a family that had nothing to do with the acting world. At the age of 14 they moved to California, where she started taking dance classes. Even after her film career had become established she continued to be involved in the dance world. • Her skill as a dancer helped her to find work, firstly with Ince and then with Universal and Mack Sennett. But it was Sennett who realized that Kathryn had great acting talent after she performed a number in a comedy produced by him. • Her first role was in *The Silent Call*. She then appeared in various other films such as *The Girl* and *Betsy O'Brien*, with Buster Keaton; *Sherlock Jr.* and *The Navigator*. She also worked alongside Gladys Walton in *Playing with Fire* for Universal and in *The Lass o' Lowrie's* with Priscilla Dean. • She was chosen as one of the WAMPAS Baby Stars in 1922. In 1930, however, her film career came to an end. • Kathryn was married to George Landy until he died in 1955. • She died from cancer on October 10th 1978 in Los Angeles.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1919** *A Lady's Tailor* · **1920** *Bungalow Troubles* · **1921** *Playing with Fire* · **1923** *The Love Pirate* · **1924** *The Navigator*; *Sherlock Holmes Jr.*; *Pioneer's Gold*; *Phantom Justice* · **1925** *Tearing Through*; *Giddap!* · **1926** *Movieland* · **1927** *Howdy Duke* · **1928** *Lilac Time*; *Cutie*; *There It Is* · **1929** *The Lost Zeppelin*; *The Long, Long Trail*; *Synthetic Sin* · **1930** *Love a la Mode* · **1958** *The Scene Stealer* · **1959** *Dragnet*; *The Big Starlet*.



Blanche Mehaffey (1907-1968)

Nacida el 28 de julio de 1907 en Cincinnati, Ohio. Empezó su carrera como bailarina con las *Ziegfeld Follies* antes de ir a Hollywood a interpretar papeles cómicos en el cine. El productor de su espectáculo, Florenz Ziegfeld, decía que tenía los ojos más hermosos del mundo, cualidad que le ayudó, seguramente, a ser elegida como una de las WAMPAS Baby Stars en 1924. • Su debut en el cine fue en la película *His Wild Oats* (1916). Fue protagonista en numerosas comedias cortas producidas por Hal Roach Film Company, donde trabajó junto a Charley Chase y Glenn Tryon. • En 1929 dejó la filmación para dedicarse a estudiar canto e idiomas en Nueva York. • Mehaffey volvió al cine con la película *Sunrise Trail* (1931), donde compartió rodaje con la estrella cowboy Bob Steele. Esta fue su primera película hablada. • Se casó dos veces, la primera con George Joseph Housen, cuyo matrimonio duró solamente diez semanas, y la segunda con el cineasta Ralph M. Like, con el que estuvo casada desde 1932 a 1938, año en que se divorciaron. • Blanche Mehaffey falleció en Los Angeles en 1968.

Born July 28th 1907 in Cincinnati, Ohio. She began her career as a dancer with the Ziegfeld Follies before going to Hollywood to play comic roles in film. The producer of the show, Florenz Ziegfeld, said she had the most beautiful eyes in the world, a quality that certainly helped her to be chosen as one of the WAMPAS Baby Stars in 1924. • Her screen debut was in *Her Wild Oats* (1916). She starred in numerous short comedies produced by the Hal Roach Film Company, where she worked with Charley Chase and Glenn Tryon. • In 1929 she gave up filming to devote herself to studying singing and languages in New York. • Mehaffey returned to the cinema with the film *Sunrise Trail* (1931), where she shared the set with cowboy star Bob Steele. This was her first sound film. • She married twice: the first marriage, to George Joseph Housen, only lasted ten weeks, and the second was to director Ralph M. Like, from 1932 to 1938, when they divorced. • Mehaffey Blanche died in Los Angeles in 1968.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1923** *Fully Insured* · **1924** *Batting Orioles*; *April Fool*; *Just a Minute*; *The Big Idea*; *At First Sight*; *The Goofy Age* · **1925** *A Woman of the World*; *La comtesse Voranine*; *The Haunted Honeymoon* · **1927** *The Princess from Hoboken* · **1929** *Smilin' Guns* · **1931** *Tuniques rouges*; *Sunrise Trail*; *Dancing Dynamite* · **1932** *Sally of the Subway*; *Passport to Paradise*; *Hypnotized* · **1935** *The Cowboy and the Bandit*; *The Outlaw Tamer* · **1936** *The Sea Fiend*; *Held for Ransom*; *Wildcat Saunders* · **1938** *The Wages of Sin*.



Diana Miller (1902-1927)

Llamada Diana Moreland, nació el 18 marzo de 1902 en Seattle, Washington. Su debut fue *Honor Among Men*, en 1924. • Sobresalió por interpretar papeles que requerían delineación de carácter y fue conocida por sus trabajos en *The Rainbow Trail* (1925), *Flames of Desire* (1924) y *All Abroad* (1925). • Estuvo casada poco tiempo con el director y productor George Melford. • Trabajó en películas con el actor Wallace Reid y actuó durante cinco años para Famous Players-Lasky antes de perder su trabajo. En 1925 Miller había trabajado en nueve películas de Fox. Cuando casi no tenía dinero, tomó este trabajo como un extra. • Murió por una hemorragia pulmonar el 18 de diciembre 1927 en Monrovia, California.

Diana Moreland, as she was originally, was born on March 18th 1902 in Seattle, Washington. The first film Miller appeared in was *Honor Among Men* in 1924. • She excelled by playing roles that required a clearly defined character and was known for her performances in *The Rainbow Trail* (1925), *Flames of Desire* (1924), and *All Abroad* (1925). • She was married briefly to the director and producer George Melford. • She appeared on the screen with actor, Wallace Reid, and performed for five years with Famous Players-Lasky before losing her job. By 1925, she had worked in nine films for Fox. When she had almost no money, she worked on as an extra. • Miller died of a pulmonary haemorrhage in Monrovia, California at the age of 25 on December 18th 1927.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1924** *Curlytop*; *Flames of Desire*; *Honor Among Men* · **1925** *When the Door Opened*; *The Fighting Heart*; *All Abroad* (short); *A Business Engagement* (short); *Every Man's Wife*; *The Kiss Barrier*; *The Rainbow Trail*; *She Wolves*; *The Hunted Woman* · **1926** *The Cowboy and the Countess*.



Marguerita De la Motte (1902-1950)

Nacida el 22 de junio de 1902 en Duluth, Minnesota, comenzó su carrera estudiando *ballet* con Anna Pavlona y en 1919 se convirtió en la estrella de danza de Sid Grauman. • En 1918, a la edad de 16 años, hizo su debut en la pantalla junto con Douglas Fairbanks en la película *Arizona*. • En 1920 perdió a sus padres, su madre en enero, en un accidente automovilístico, y a su padre en agosto, por una afección cardíaca. El productor de cine J.L. Frothingham asumió su tutela y la de su hermano menor. • En la década de 1920 aparece junto a Douglas Fairbanks en numerosas películas de capa y espada como *La Marca del Zorro* (1920) y *Los Tres Mosqueteros*, lo que le hizo estrechar una gran amistad con Douglas Fairbanks y su esposa, la actriz Mary Pickford. • También trabajó con actores tales como Bela Lugosi, Milton Sills, Conrad Nagel, Owen Moore, Lon Chaney o John Gilbert. • Su carrera como actriz se redujo drásticamente al final de la era del cine mudo. No obstante, siguió actuando en pequeños papeles en el sonoro e hizo su aparición final en 1942. • Se casó dos veces, la primera con el actor de cine mudo John Bowers en 1924, quien se suicidó en 1936, y la segunda con el abogado Sidney H. Rivkin, de quien se divorció cuatro años más tarde. • Tras el fin de su carrera cinematográfica, trabajó como inspectora en una planta del sur de California durante la Segunda Guerra Mundial. Más tarde llegó a San Francisco donde trabajó en la Cruz Roja. • El 10 de marzo de 1950, De la Motte murió de una trombosis cerebral en San Francisco. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, en el 6902 de Hollywood Boulevard.

Born on June 22nd 1902 in Duluth, Minnesota, She began her career studying ballet with Anna Pavlona, and became Sid Grauman's dance star in 1919. • In 1918, at the age of 16, she made her screen debut along with Douglas Fairbanks in *Arizona*. • In 1920 she lost her parents: her mother in January, in a car accident, and her father in August due to a heart condition. Film producer J.L. Frothingham became her and her younger brother's guardian. • In the 1920s she appeared next to Douglas Fairbanks in numerous swashbuckling films such as *The Mark of Zorro* (1920) and *The Three Musketeers*, forming a close friendship with Douglas Fairbanks and his wife, the actress Mary Pickford. • She also worked with actors like Bela Lugosi, Milton Sills, Conrad Nagel, Owen Moore, Lon Chaney and John Gilbert. • Her acting career took a sudden dive at the end of the silent era, although she continued acting in small roles throughout the sound era and made her final appearance in 1942. • Marguerite De La Motte was married twice. Her first marriage was in 1924 to the silent film actor John Bowers, who committed suicide in 1936. Later she married a lawyer, Sidney H. Rivkin, who she divorced four years later. • After the end of her film career, De la Motte worked as an inspector at a plant in Southern California during World War II. Later she went to San Francisco, where she worked in the Red Cross. • On March 10th 1950 she died of a stroke in San Francisco. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame, at 6902 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1918** *Arizona* · **1919** *Josselyn's Wife*; *A Sagebrush Hamlet*; *For a Woman's Honor* · **1920** *The Mark of Zorro*; *The Broken Gate* · **1921** *The Nut*; *The Ten Dollar Raise*; *The Three Musketeers* · **1922** *Fools of Fortune* · **1923** *The Famous Mrs. Fair*; *Richard the Lion-Hearted* · **1924** *East of Broadway* · **1925** *Cheaper to Marry*; *Daughters Who Pay*; *The Girl Who Wouldn't Work* · **1926** *Meet the Prince*; *The Last Frontier*; *Pals in Paradise* · **1927** *The Final Extra* · **1929** *The Iron Mask* · **1930** *Shadow Ranch* · **1934** *A Woman's Man* · **1941** *Reg'lar Fellers* · **1942** *The Man Who Returned to Life*; *Overland Mail*.



Eva Novak (1898-1988)

Eva Barbara Novak nació en St. Louis, Misuri, el 14 de febrero de 1898. Hermana menor de la actriz Jane Novak, comenzó su carrera en 1917 en la película *Roped into Scandal*, producida por L-KO Kompany. Durante el mismo año llegó a protagonizar siete películas más. • Apareció en 1918 en diecisiete películas y en ocho en 1919. En 1920 protagonizó, junto a Tom Mix, *The Daredevil*, uno de los seis papeles que tendría ese año y una de las diez películas que protagonizó junto a él. • De 1921 a 1928 participó en cuarenta y ocho películas, entre ellas una versión temprana de *Boston Blackie*. También coprotagonizó, junto a Betty Bronson y Jack Benny, *The Medicine Man*, y apareció en la película de 1922 *Chasing the Moon*. • En 1921 se casó con el doble de cine William Reed. A finales de 1920 ella y su esposo se mudaron a Australia donde realizó numerosas películas, entre ellas *The Romance of Runnibede*. Sin embargo, con el advenimiento de las «películas que hablan», su popularidad se desvaneció. No obstante, seguiría actuando, pero sobre todo en papeles secundarios. • Entre 1917 y 1965, año en que se retiró, apareció en ciento veintitrés películas. • Murió el 17 de abril de 1988 a consecuencia de una neumonía en su residencia de Woodland Hills, Los Ángeles.

Eva Barbara Novak was born in St. Louis, Missouri on February 14th 1898. The younger sister of actress Jane Novak, she began her film career in 1917 in *Roped into Scandal*, produced by L-KO Kompany. During the same year she starred in seven other films. • She appeared in 1918 in seventeen films and eight in 1919. In 1920 she starred with Tom Mix in *The Daredevil*, one of six film roles she was to have that year and one of the ten films that she starred with him. • From 1921 to 1928 she starred and appeared in forty-eight films, including an early version directed by Boston Blackie. She also starred alongside Betty Bronson and Jack Benny in *The Medicine Man* and appeared in the 1922 film *Chasing the Moon*. • In 1921 she married the stuntman William Reed. In late 1920 she and her husband moved to Australia where she made numerous films, including *The Romance of Runnibede*. However, her popularity waned with the advent of “talkies”, although she continued to act but mainly in supporting roles. • Between 1917 and 1965, the year she retired, she appeared in a hundred and twenty films. • She died of pneumonia at her home in Woodland Hills, Los Angeles on April 17th 1988.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1918** *The King of the Kitchen* · **1919** *The Freckled Fish* · **1922** *Sky High; Making a Man* · **1924** *Listen Lester* · **1925** *A Beautiful Sinner* · **1926** *Say it with Babies* · **1927** *The Romance of Runnibede; For the Term of His Natural Life* · **1951** *Havana Rose*.



Gertrude Olmsted (1897-1975)

Nació el 13 de noviembre de 1897 en Chicago, Illinois. • Fue una mujer muy atractiva y fotogénica. • En 1921 interpretó su primer papel acreditado en el film *The Fox*. Ese mismo año obtuvo varios papeles más, actuando en nueve películas y en otras cinco en 1922. Hizo otras diecisiete realizaciones cuando actuó el que se considera su mejor papel, en *Cobra*, en 1925, junto a Rodolfo Valentino. Entre 1920 y 1929 interpretó veintiocho títulos, la mayoría en el papel de la heroína. • En 1926 conoció al director Robert Z. Leonard, de MGM, con quien se casó en junio de ese mismo año, hasta el fallecimiento de él en 1968. • Con la llegada del sonoro su carrera se estancó y decidió retirarse. Fue entonces cuando se traslada a Los Ángeles. Murió el 18 de enero de 1975 en Beverly Hills, California.

She was born on November 13th 1897 in Chicago, Illinois. • She was an attractive woman and very photogenic. • In 1921 she performed her first accredited role in *The Fox*. In that same year she won several other roles, acting in nine films followed by another five in 1922. She had played another 17 roles when she was given what is regarded as her best role in *Cobra*, in 1925, alongside Rudolf Valentino. Between 1920 and 1929 she performed in 28 films, in most of them as the heroine. • In 1926 she met the film director Robert Z. Leonard, from MGM, who she would end up marrying in June of that same year, staying together until his death in 1968. • With the emergence of the talkies her career ground to a halt and she decided to retire. At that point she moved to Los Angeles and finally died on January 18th 1975 in Beverly Hills.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1920** *Tipped Off* · **1921** *The Fox*; *Out o'Luck*; *The Fightin' Fury*; *Kickaroo*; *Sweet Revenge*; *The Driftin' Kid* · **1922** *The Loaded Door*; *The Adventures of Robinson Crusoe* · **1923** *Cameo Kirby* · **1925** *Cobra*; *The Monster* · **1926** *The Boob* · **1929** *The Show of Shows*.



Kathryn Perry (1897-1983)

Nació el 5 de enero de 1897 en Nueva York. A pesar de su amplia filmografía, se sabe poco de su vida. • Actriz del cine mudo, apareció en treinta y seis películas entre 1920 y 1936. Fue conocida por películas como *Not to Be Trusted*, *A Woman of Letters* y *Easy Payments*, todas de 1926. Estuvo casada con Owen Moore. • Murió el 14 de octubre de 1983 en Woodland Hills, Los Ángeles, California.

She was born on January 5th 1897 in New York City. Despite her extensive filmography, little is known of her life. A silent film actress, she appeared in thirty-six films between 1920 and 1936. She was known for productions such as *Not to Be Trusted*, *A Woman of Letters* and *Easy Payments*, all in 1926. She was married to Owen Moore. She died on October 14th 1983 in Woodland Hills, Los Angeles, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1920** *Sooner or Later* · **1921** *Why Girls Leave Home?*; *The Last Door*; *A Divorce of Convenience*; *The Chicken in the Case* · **1922** *Love is an Awful Thing* · **1923** *Fools and Riches*; *Main Street* · **1925** *The Peacemakers*; *All abroad*; *A Business Engagement*; *Wings of Youth* · **1926** *Back to Mother*; *Not to be trusted*; *Womanpower*; *The Family Picnic*; *Too Many Relations*; *Early to Wed*; *Moving Day*; *A Woman of Letters*; *The First Year*; *His Own Lawyer* · **1927** *Husbands for Rent*; *Blood Will Tell*; *Her silent Wow*; *Rumours for Rent*; *Es Zat*; *Just a Husband*; *An Old Flame* · **1929** *Side Street* · **1932** *Call Her Savage*; *L'aeroporto del deserto* · **1936** *Fifteen Maiden Lane*; *My Man Godfrey*; *One Rainy Afternoon*.



Mary Philbin (1902-1993)

Nació el 16 de julio de 1902 en Chicago, Illinois, dentro de una familia de clase media de origen irlandés. • Comenzó su carrera como actriz después de ganar un concurso de belleza patrocinado por Universal Pictures. Su debut en la pantalla se produjo en 1921. En la década de los años 20 fue cuando se convirtió en una actriz de gran éxito, siendo recordada dentro de la era del cine, protagonizando la película de D.W. Griffith *Drums of Love* e interpretando a Christine Daaé en *The Phantom of the Opera* en 1925. • En 1922 fue premiada en las WAMPAS Baby Stars, una campaña patrocinada por la Western Association of Motion Picture Advertisers, donde se homenajeaba a trece mujeres jóvenes cada año por ser las más prometedoras del panorama cinematográfico del momento. • Philbin se retiró de su carrera a principios de 1930 y dedicó su vida a cuidar de sus padres, ya ancianos. En 1927 se prometió con el ejecutivo de Universal Studios, Paul Kohner, pero, debido a que ella era católica y él judío de origen checo, y por la presión de sus padres, la relación no prosperó. Aparecía rara vez en eventos públicos, excepto en el estreno del musical de Andrew Lloyd Webber *El Fantasma de la Ópera* en Los Ángeles. • Murió el 7 de mayo de 1993 en Huntington Beach, California.

She was born on July 16th 1902 in Chicago, Illinois into a middle-class family of Irish origin. • She began her acting career after winning a beauty contest sponsored by Universal Pictures. Her screen debut came in 1921 and she became a very successful actress over the next decade, remembered in the era of silent film, and starring in D.W. Griffith's *Drums of Love*, playing Christine Daaé in *The Phantom of the Opera* in 1925. • In 1922 she won an award in the WAMPAS Baby Stars, a campaign sponsored by the Western Association of Motion Picture Advertisers, where thirteen young women were chosen each year as the most promising young stars on the film scene at the time. • Philbin retired from her career in the early 1930s and devoted her life to caring for her elderly parents. In 1927 she became engaged to the Universal Studios executive Paul Kohner, however due to the fact that she was Catholic and he was Jewish, of Czech origin, and as a result of pressure from her parents, the relationship did not last. She rarely appeared in public events, except for the opening of the musical *The Phantom of the Opera*, by Andrew Lloyd Webber, in Los Angeles. • She died on May 7th 1993 in Huntington Beach, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1921** *The Blazing Trail; Danger Ahead; Twelve Hours to Live; Red Courage; Sure Fire; False Kisses* · **1922** *Foolish Wives; The Trouper; Human Hearts; His First Job; Once to every boy* · **1923** *Penrod and Sam; Merry-Go-Round; Where is this West?; The Age of Desire; The Temple of Venus; The Thrill Chaser* · **1924** *Fool's Highway; The Gaiety Girl; The Rose of Paris; Fifth Avenue Models; The Phantom of the Opera; Stella Maris* · **1927** *Surrender; The Last Performance; Love Me and the World is Mine* · **1928** *Drums of Love; The Man who Laughs* · **1929** *Port of Dreams; After the Fog*.



Marie Prevost (1898-1937)

Llamada Mary Bickford Dunn, nació el 8 de noviembre de 1898 en Sarnia, Ontario (Canadá). • A lo largo de su carrera actuó en un total de ciento veintiuna producciones, tanto mudas como sonoras. • Uno de sus primeros éxitos cinematográficos llegó en 1920 en *Love, Honor and Behave*. Fue elegida para pequeños papeles de chica inocente y sexy, trabajó en varios filmes para el estudio de Senté hasta 1921, año en que firmó contrato con Universal. Allí Irving Thalberg se interesó en Prevost y decidió convertirla en una estrella, gracias a una gran publicidad. • En Universal seguía relegada a las comedias ligeras. Tras finalizar su contrato, en 1922 Jack Warner le dio otro de dos años con un sueldo de mil quinientos dólares semanales con Warner Bros. En este período ella tenía una relación con el actor Kenneth Harlan, también de la Warner, y la pareja tuvo primeros papeles en la producción basada en la obra de F. Scott Fitzgerald *The Beautiful and Damned*. Para dar publicidad a la película, Warner anunció que la pareja se casaría en el plató y fue un éxito; pero el diario *Los Angeles Mirror* aireó que Prevost estaba todavía casada con Sonny Gerke, y que por ello podría producirse bigamia. Warner consiguió con rapidez la nulidad matrimonial. • A pesar de la mala publicidad, la actuación de Prevost en *The Beautiful and Damned* obtuvo buenas críticas. El director Ernst Lubitsch la eligió para un papel principal frente a Adolphe Menjou en la cinta de 1924 *The Marriage Circle*, interpretación que tuvo como resultado que Lubitsch la eligiera para trabajar en *Three Women and Kiss Me Again*. • Justo cuando su carrera estaba en lo más alto, su madre falleció en 1926 en un accidente de tráfico, y hundida por esta pérdida empezó a beber en exceso, cayendo finalmente en el alcoholismo. • Su matrimonio acabó en divorcio en 1927, e intentó superar sus problemas personales dedicándose al trabajo e incluso teniendo una breve relación con Howard Hughes, que la eligió para el primer papel de *La horda* (1928). Hughes rompió rápidamente y ella entró en una depresión que le provocó un desorden alimentario y engordó considerablemente. • En la década de 1930 únicamente la ofrecían papeles secundarios. En 1934 no tenía trabajo y su situación económica se había deteriorado. Además, a causa de su obesidad inició una conducta de privación alimentaria, buscando con ello conservar cualquier pequeño papel que los estudios la ofrecieran. • Murió en 1937 en Hollywood, California, con un patrimonio de apenas trescientos dólares al morir, lo cual hizo que se creara el Motion Picture & Television Country House and Hospital para facilitar cuidado médico a los empleados de la industria. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama en el 6201 de Hollywood Boulevard. Originally Mary Bickford Dunn, Prevost was born on November 8th, 1898 in Sarnia, Ontario (Canada). • Throughout her twenty-year career she performed in a total of one hundred and twenty productions, both silent and sound. • One of her first film successes came in 1920 in the romantic film *Love, Honor and Behave*. She was chosen for small roles as an innocent, sexy girl and worked in several

films for the Senté Studio until 1921, when she signed with Universal. There Irving Thalberg became interested in Prevost and decided to make her a star, gaining great publicity as a result. • At Universal, Prevost continued to be relegated to light comedies. After completing her contract, Jack Warner gave her another in 1922, for two years this time, and with a salary of \$1500 a week with Warner Bros. During this time she had a relationship with the actor, Kenneth Harlan. Warner also signed a contract with Harlan and the couple had leading roles in a production based on the work of F. Scott Fitzgerald's *The Beautiful and Damned*. To publicise the film, Warner announced that the couple would marry on set and this proved a success; however, the *Los Angeles Mirror* put it out that Prevost was actually still married to Sonny Gerke, which would constitute bigamy. Warner quickly got a marriage annulment. • Despite the bad publicity, Prevost's performance in *The Beautiful and Damned* got good reviews. The director, Ernst Lubitsch, chose her for a major role with Adolphe Menjou in the 1924 film, *The Marriage Circle*. Her acting resulted in Lubitsch choosing her for *Three Women and Kiss Me Again*. • Just when her career was at its peak, Prevost's mother died in a traffic accident in 1926. Devastated by this loss, she began drinking heavily, finally becoming an alcoholic. Her marriage ended in divorce in 1927. Prevost attempted to overcome her personal problems, throwing herself into her work and even having a brief relationship with Howard Hughes, who cast her as the star of *The Horde* (1928). However, Hughes backed out quickly and Prevost sank into a depression that led her to suffer from an eating disorder and she put on a lot of weight. • In the 1930s she worked less frequently and was only offered supporting roles. By 1934 she was out of work and her economic situation had deteriorated. Moreover, because of her obesity she began a pattern of food deprivation, thereby seeking to hold on to any small role that the studios might offer. She died in Hollywood, California, in 1937, at 38 years of age. It emerged that her assets amounted to only three hundred dollars, which led the Hollywood community to create the Motion Picture & Television Country House and Hospital to provide healthcare for employees of the television and film industry. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6201 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1915** *Those Bitter Sweets; His Father's Footsteps* · **1916** *Unto Those Who Sin; A Scoundrel's Toll* · **1917** *Secrets of a Beauty Parlor; Two Crooks* · **1918** *Her Screen Idol; His Hidden Purpose* · **1919** *East Lynne with Variations; Uncle Tom Without a Cabin* · **1920** *Down on the Farm; Love, Honor and Behave!* · **1921** *A Small Town Idol; Moonlight Follies* · **1922** *The Dangerous Little Demon; The Married Flapper* · **1923** *Red Lights; The Wanters* · **1924** *Three Women Harriet; Being Respectable Valerie Winship; The Lover of Camille* · **1925** *Bobbed Hair; Seven Sinners Molly Brian* · **1926** *His Jazz Bride Gloria Gregory; Up in Mabel's Room* · **1927** *Man Bait Madge Dreyer; The Girl in the Pullman* · **1928** *A Blonde for a Night; The Rush Hour* · **1929** *The Godless Girl; The Flying Fool* · **1930** *Ladies of Leisure; Sweethearts on Parade* · **1931** *The Good Bad Girl; The Sin of Madelon Claudet* · **1932** *Three Wise Girls; Slightly Married* · **1933** *The Eleventh Commandment Tessie Florin; Only Yesterday* · **1935** *Keystone; Hands Across the Table* · **1936** *Thirteen Hours by Air; Cain and Mabel*.



Esther Ralston (1902-1994)

Nació el 17 de septiembre de 1902 en Bar Harbor, Maine. • Su carrera empezó como actriz infantil en una familia de actores de vodevil conocidos como «The Ralston Family with Baby Esther, America's Youngest Juliet». • En sus inicios representó pequeños papeles en filmes de cine mudo antes de llamar la atención por su interpretación de Mrs. Darling en la versión de 1924 de *Peter Pan*. • A finales de la década de 1920 actuó en muchas películas para Paramount Pictures, además de adquirir renombre especialmente en el Reino Unido. La llamaban «The Blonde Beauty of the Silent Screen» (La belleza rubia de la pantalla muda), y Florenz Ziegfeld se refería a ella como «The American Venus». Pasó a ser una de las grandes actrices de Hollywood de la era del cine mudo. • Actuó principalmente en comedias, aunque también recibió buenas críticas por sus papeles dramáticos. • Superó con éxito la evolución del cine mudo al sonoro, aunque tuvo que actuar en películas de serie B a mediados de la década de 1930, lo cual la llevó a retirarse del cine. En el momento de su retiro en 1941, había actuado en unas ciento cincuenta películas. • Durante la década de 1950 trabajó en la Church of Christ Scientist de Nueva York. A diferencia de otras actrices de su época, ella no quiso volver al cine. • Murió el 14 de enero de 1994 en Ventura, California. Tiene una estrella en el Paseo de la Fama en el 6664 de Hollywood Boulevard.

She was born on September 17th 1902 in Bar Harbor, Maine. • She started her career as a child actress in a well-known acting and vaudeville family, known as "The Ralston Family with Baby Esther, America's Youngest Juliet". • She started by performing small roles in silent films before attracting attention with her performance as Mrs. Darling in the 1924 version of *Peter Pan*. • In the late 1920s she acted in a number of films for Paramount Pictures as well as becoming especially famous in the United Kingdom. She was known as "The Blonde Beauty of the Silent Screen" and Florenz Ziegfeld used to call her "The American Venus". She went on to become one of the great Hollywood actresses of the silent movie era. • She mainly performed in comedies although she also received good reviews for her dramatic roles. • She successfully overcame the transition from silent movies to talkies though she had to accept roles in B-movies around the mid-1930s which eventually led her to retire from the film world. At the time of her retirement in 1941 she had acted in around 150 films. • During the 1950s she worked in the Church of Christ Scientist in New York. In contrast to other actresses of her era, she never wanted to return to the film industry. • She died on January 14th 1994 in Ventura, California, and has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6664 Hollywood Boulevard in recognition of her dedication to cinema.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1921** *The Kid* · **1922** *The Lone Hand* · **1923** *The Prisoner; The Phantom Fortune; Blinky* · **1924** *The Marriage Circle; Wolves of the North; Peter Pan* · **1926** *Old Ironsides; The American Venus* · **1927** *Children of Divorce* · **1929** *The Case of Lena Smith* · **1932** *Rome Express* · **1934** *Sadie McKee* · **1936** *Reunion*.





Jobyna Ralston (1899-1967)

Nació el 21 de noviembre de 1899 con el nombre de Jobyna Lancaster Ralston en South Pittsburg, Tennessee. • La madre de Ralston, una fotógrafa de retratos, la preparó para que tuviera una carrera artística, y a los nueve años hizo su primera actuación en el escenario como Cenicienta en la inauguración del Teatro Opera Wilson en 1909. Más tarde bailaba y cantaba en el coro de Broadway con veintiún años. Allí el comediante Max Linder la vio en el escenario y la convenció para ir a Hollywood, donde apareció en varias de sus películas. • También coprotagonizó *Humor Risk* en 1921. Pronto el director Hal Roach la eligió para protagonizar comedias. • En 1922 abandonó el escenario cuando la salud de su madre comenzó a fallar. • En 1923 fue nombrada por la industria del cine como una de las WAMPAS Baby Stars. Y el mismo año protagonizó, con el cómico mudo Harold Lloyd, *Why Worry?*. En los próximos cinco años aparecería en seis de las películas de Lloyd como su protagonista. Comenzaría así la tendencia de comedias románticas con *Shy Girl*, en 1924. • Como actriz *freelance*, Ralston coprotagonizó, junto a Richard Arlen, la primera película ganadora de un Oscar, *Alas* (1927); tenía un papel junto con actores como Clara Bow, Gary Cooper y Buddy Rogers. • Fue estrella en once películas más, entre ellas *Special Delivery*. • Su carrera en el cine terminó después de sus dos primeras películas sonoras cuando se convirtió en madre. Ralston se casó dos veces, la primera con su novio de la infancia, John Campbell, y la segunda con el actor Richard Arlen en 1927, con quien tuvo un hijo. Se divorciaron en 1945. • Murió en 1967 de neumonía, en Woodland Hills, Los Ángeles.

Ralston was born on November 21st 1899 under the real name of Jobyna Lancaster Ralston, in South Pittsburg, Tennessee. • Her mother, a portrait photographer, schooled her for an artistic career. At age nine she made her first stage performance as Cinderella at the opening of the Wilson Opera Theatre in 1909. She later danced and sang in the chorus on Broadway at twenty-one. There the comedian, Max Linder, saw her on stage and persuaded her to go to Hollywood where she appeared in several films. • She also starred in *Humor Risk* in 1921. Soon the director Hal Roach chose her to star in comedies. • In 1922 she left the stage when her mother's health began to fail. • In 1923 she was named by the film industry as one of the WAMPAS Baby Stars. The same year she starred alongside the dumb comedian Harold Lloyd in *Why Worry?* Over the next five years she appeared in six of Lloyd's films as his star. This was to be the start of a trend in romantic comedies with *Shy Girl* in 1924. • As a freelance actress, she starred alongside Richard Arlen in the first Oscar-winning film, *Wings* (1927) and had a role alongside stars like Clara Bow, Gary Cooper and Buddy Rogers. • She starred in eleven other films, including *Special Delivery*. • Her film career ended after her first two talkies, when she became a mother. Ralston was married twice, first to her childhood sweetheart, John Campbell, and second to the actor Richard Arlen in 1927, who she had a son with. They divorced in 1945. • She died of pneumonia in 1967 in Woodland Hills, Los Angeles.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1921** *A Sailor-Made Man* · **1922** *The Bride-to-Be*; *Friday, the Thirteenth*; *The Call of Home*; *Take Next Car*; *The Truth Juggler*; *Touch All the Bases*; *The Three Must-Get-Theres*; *Wet Weather*; *The Landlubber*; *Soak the Sheik*; *Bone Dry*; *Face the Camera*; *The Uppercut*; *Shiver and Shake*; *The Golf Bug*; *Shine 'em Up*; *Washed Ashore*; *Harvest Hands*; *The Flivver*; *Blaze Away*; *I'll Take Vanilla*; *Week*; *The White Blacksmith* · **1923** *Watch Your Wife*; *Mr. Hyppo*; *Don't Say Die*; *Jailed and Bailed*; *A Loose Tightwad*; *Tight Shoes*; *Do Your Stuff*; *Shoot Straight*; *For Safe Keeping*; *For Guests Only*; *For Art's Sake*; *Why Worry?*; *Winner Take All* · **1924** *Girl Shy*; *Hot Water* · **1925** *Whispering Lions*; *The Freshman*; *Are Parents Pickles?* · **1926** *Between Meals*; *Humor Risk*; *Don't Butt In*; *For Heaven's Sake*; *Sweet Daddies*; *Gigolo* · **1927** *The Kid Brother*; *Special Delivery*; *Lightning*; *Wings*; *A Racing Romeo*; *Pretty Clothes*; *Little Mickey Grogan* · **1928** *The Night Flyer*; *The Count of Ten*; *Black Butterflies*; *The Big Hop*; *The Toilers*; *The Power of the Press* · **1929** *Some Mother's Boy*; *The College Coquette* · **1930** *Rough Waters*.



Vera Reynolds (1899-1962)

Nació el 25 de noviembre de 1899 en Richmond, Virginia. • En su carrera como actriz se inició como bailarina y trabajó posteriormente como una de las bellezas en traje de baño de Mack Sennett. • Vera actuó en muchos de los primeros filmes producidos por Cecil B. De Mille. Entre sus principales películas se encuentran *Feet of Clay*, *The Golden Bed* y *Prodigal Daughters*. • Vera estuvo casada con los actores Robert Ellis (1892-1974) y Earl Montgomery, del que se divorció en 1926. • La carrera de Reynolds abarcó hasta el año 1932. Murió el 22 de abril de 1962 en Los Ángeles, California

She was born on November 25th 1899 in Richmond, Virginia. • She started her acting career as a ballerina and later worked as one of Mack Sennett's bathing beauties. • Vera appeared in several films produced by Cecil B. De Mille, her most noteworthy films being *Feet of Clay*, *The Golden Bed* and *Prodigal Daughters*. • Vera was married to the actors Robert Ellis (1892-1974) and Earl Montgomery, who she divorced in 1926. • Reynolds' career lasted until 1932. She died on April 22nd 1962 in Los Angeles, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1923** *Woman-Proof*; *Prodigal Daughters*; *Hearts of Oak (Short)* · **1926** *Risky Business*; *Sunny Side Up* · **1927** *The Main Event*; *Wedding Bill\$* · **1928** *Jazzland*; *The Divine Sinner*; *Golf Widows* · **1929** *Tonight at Twelve*; *Back from Shanghai* · **1930** *Borrowed Wives*; *The Lone Rider*; *The Last Dance* · **1931** *Dragnet Patrol*; *Neck and Neck*; *Hell-Bent for Frisco*; *The Lawless Woman* · **1932** *Gorilla Ship*; *The Monster Walks*.



Alma Rubens (1897-1931)

Nació el 17 de febrero en San Francisco, California. Su padre era de origen francés y su madre era de ascendencia irlandesa. • Rubens comenzó su carrera hacia 1915, y en 1916 apareció junto a Douglas Fairbanks en *The Half Breed*. El resto de la década apareció en papeles secundarios en comedias y dramas. Su primera oportunidad fue para sustituir a una corista en una obra teatral. • En 1916 firmó con Triángulo Film Corporation. Su primera película para la compañía fue la comedia dramática. El siguiente año coprotagonizó dos westerns. • En 1918 anunció que estaba cambiando su apellido de Rueben a «Rubens», ya que causó mucha confusión en la industria del cine y en publicaciones. • En 1920 firmó con William Randolph Hearst 's Cosmopolitan Producciones, donde ella sería la nueva estrella, falsamente alegando que ella era descendiente del pintor flamenco Peter Paul Rubens. Su primera película allí fue *Humoresque*. • En 1921 había desarrollado una adicción a la heroína a causa de la morfina que tomaba por una dolencia física. Debido a esto, William Randolph Hearst la sacó de una película, pero la mantuvo en la nómina porque tenían una relación sentimental. Hearst lo negó diciendo que había invertido dinero promoviendo a ella como actriz principal. Su última película aquí fue en 1923. • En 1924 tuvo un papel secundario en *Cytherea*, de First National Pictures. • De 1925 a 1926 trabajó para Fox Film Corporation. Su última película en Fox fue *Corazón de Salomé*, de 1927, decidiendo después trabajar por cuenta propia. • Se casó tres veces. Su primer matrimonio, en junio de 1918, fue en secreto con el actor Franklyn Farnum, casi veinte años mayor que ella. Se separaron unos dos meses más tarde. Según ella por abusos físicos y maltrato. En 1923 se casó con el Dr. Daniel Carson Goodman, autor y productor de cine. Se separaron al año siguiente y ella pidió el divorcio en 1925. El tercer y último matrimonio fue con el actor Ricardo Cortez en 1926, en Riverside, California. • A finales de 1927 la drogadicción de Rubens había afectado gravemente a su carrera y fue ingresada con frecuencia. El 5 de enero de 1931 fue detenida en San Diego por posesión de cocaína y conspiración para el contrabando de morfina de México a los Estados Unidos, siendo liberada más tarde con una fianza de cinco mil dólares. • Poco después de su salida de la cárcel, contrajo neumonía lobar y bronquitis, cayendo en coma. Murió el 22 de enero 1931. • Tiene una estrella en el Paseo de la Fama en el 6409 de Hollywood Boulevard.

Alma Rubens was born on February 17th 1897 in San Francisco, California. Her father was of French origin and her mother of Irish descent. • She began her career around 1915 and in 1916 appeared alongside Douglas Fairbanks in *The Half Breed*. During the rest of the decade she appeared in supporting roles in comedies and

dramas. Her first break came when she stood in for a showgirl in a play. • In 1916 she signed up with the Triangle Film Corporation. Her first film for the company was a dramatic comedy. The following year Rubens starred in two westerns. In 1918 she announced that she was changing her name from Rueben to "Rubens", as this caused a lot of confusion in the film industry and publications. In 1920 she signed up with William Randolph Hearst's Cosmopolitan Productions, where she was to be the new star, falsely claiming that she was a descendant of the Flemish painter, Peter Paul Rubens. Her first film there was *Humoresque*. By 1921 she had developed a heroin addiction due to the morphine she took for a physical ailment. Because of this, William Randolph Hearst took her out of a film but kept her on the payroll, since they were in a relationship. Hearst, however, later denied this, claiming he had invested the money in promoting her as a leading actress. Her last film there was in 1923. • In 1924 she had a supporting role in *Cytherea* with First National Pictures. From 1925 to 1926 she worked for Fox Film Corporation. Her last film for Fox was *Heart of Salome*, 1927, after deciding to become self-employed. • She married three times. Her first marriage, in June 1918, was in secret to the actor Franklyn Farnum, almost twenty years her senior. About two months later they separated; according to her, due to physical abuse and mistreatment. In 1923 she married Dr. Daniel Carson Goodman, author and film producer. They separated the following year and Rubens filed for divorce in 1925. The third and final marriage was to the actor Ricardo Cortez in 1926, in Riverside, California. • By late 1927 Rubens' drug addiction had seriously affected her career and she was frequently hospitalised for treatment. On January 5th 1931 she was arrested in San Diego for cocaine possession and conspiracy to smuggle morphine from Mexico into the United States, and later released on bail of \$5,000. Shortly after her release from prison, Rubens contracted lobar pneumonia and bronchitis, falling into a coma. She died on January 22nd 1931. • She has a star on the Walk of Fame at 6409 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1915** *Banzai* · **1914** *Narcotic Spectre; The Gangsters and the Girl* · **1915** *The Birth of a Nation; The Lorelei Madonna; Peer Gynt; A Woman's Wiles* · **1916** *The Mystery of the Leaping Fish; The Half-Breed; Judith of Cuberland; Intolerance; The Children Pay; The Americano* · **1917** *Truthful Tolliver; A Woman's Awakening; An Old Fashioned Young Man; Master of His Home; The Cold Deck Coralie; The Firefly of Tough Luck; The Regenerates; The Gown of Destiny* · **1918** *I Love You; The Answer; The Love Brokers; Madame Sphinx; The Painted Lily; False Ambition; The Ghost Flower* · **1919** *Restless Souls; Diane of the Green Van; A Man's Country* · **1920** *Humoresque; The World and His Wife; Thoughtless Women* · **1922** *Find the Woman; The Valley of Silent Men* · **1923** *Enemies of Women; Under the Red Robe* · **1924** *Week End Husbands; The Rejected Woman; Cytherea Savina Grove; The Price; Gerald Cranston's; Is Love Everything?* · **1925** *The Dancers; She Wolves; A Woman's Faith; Fine Clothes; The Winding Stair; East Lynne* · **1926** *The Gilded Butterfly; Siberia; Marriage License?* · **1927** *One Increasing Purpose; Heart of Salome Helene* · **1928** *The Masks of the Devil* · **1929** *Show Boat; She Goes to War.*



Norma Shearer (1902-1983)

Nació el 10 de agosto de 1902 en Montreal, Québec. Comenzó a actuar en el cine siendo adolescente por influjo materno y de la mano de D.W. Griffith. Contratada por Louis B. Mayer para su compañía, pasó a formar parte de la nómina de la MGM cuando esta fue fundada en 1924. Allí su carrera se vería enormemente potenciada por el *Boy Wonder* de los estudios, Irving Thalberg, con el que se casaría el 29 de septiembre de 1927. • Fue una de las estrellas más populares en el firmamento de Hollywood de los años treinta. Personificaba más que ningún otro intérprete el brillo de la Metro Goldwyn Mayer en el momento de mayor gloria de los estudios. • Si bien su carrera se extiende desde 1920 hasta 1942, su imagen está absolutamente ligada al período 1930-1936, aunque hoy día sea más recordada por dos películas posteriores, *Maria Antonieta* (1938) y *Mujeres* (1939). • Su posición se vería aún más afianzada con la llegada del cine sonoro. Su primera película sonora fue *The Trial of Mary Dugan*, que aceptó protagonizar después de que Madge Bellamy rechazase hacerla. Solamente un año después, su papel en *La Divorciada* le proporcionó el Oscar a la mejor actriz. • El 14 de septiembre de 1936, su marido Irving Thalberg falleció con apenas treinta y siete años, aquejado de neumonía, lo que hizo decidir a Norma abandonar la pantalla. Sin embargo, su contrato con la MGM se lo impidió. • Su última película fue *Her Cardboard Lover*, en 1942, año en el que se volvió a casar con Martin Arrouge, profesor de esquí veinte años menor que ella. • Tras sufrir alcoholismo y depresión en los últimos años, murió el 12 de junio de 1983, víctima de neumonía.

Edith Norma Shearer was born on August 10th 1902 in Montreal, Quebec. She began acting in films as an adolescent, due to the influence of both her mother and D.W. Griffith. Hired by Louis B. Mayer for MGM, she joined the payroll there after it was founded in 1924. In MGM her career was to be greatly enhanced by the 'Boy Wonder' of the studios, Irving Thalberg, who she married on September 29th 1927. • She was one of the most popular stars in the Hollywood firmament in the 30s and personified, more than any other performer, the brilliance of Metro Goldwyn Mayer during the times of the studio's greatest glory. • Although her career spanned from 1920 to 1942, her image is inextricably linked to the period between 1930 and 1936. Today, however, she is most remembered for two later films: *Marie Antoinette* (1938) and *Women* (1939). • Her position was to be further strengthened with the arrival of sound. Her first sound film was *The Trial of Mary Dugan*, which she agreed to star in after Madge Bellamy turned it down. Only a year later, her role in *The Divorced* earned her the Academy Award for Best Actress. • On September 14th 1936 her husband, Irving Thalberg, died at only thirty-seven from pneumonia, which made Norma decide to leave the screen. However, her contract with MGM stopped her from doing this. • Her last film was *Her Cardboard Lover* in 1942, the year when she remarried, this time to Martin Arrouge, a ski teacher twenty years younger than her. • After suffering from alcoholism and depression in her later years, she died on June 12th 1983, a victim of pneumonia.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1919** *The Star Bolder* · **1920** *The Flapper*; *Way Down East*; *The Restless Sex*; *Torchy's Millions*; *The Stealers* · **1921** *The Sign on the Door* · **1922** *The Leather Pushers*; *The End of the World*; *The Man Who Paid*; *Channing of the Northwest*; *The Bootleggers* · **1923** *A Clouded Name*; *Man and Wife*; *The Devil's Partner*; *Pleasure Mad*; *The Wanters*; *Lucretia Lombard* · **1924** *The Trail of the Law*; *The Wolf Man*; *Blue Water*; *Broadway After Dark*; *Broken Barriers*; *Empty Hands*; *Married Flirts*; *He Who Gets Slapped*; *The Snob* · **1925** *Excuse Me*; *Lady of the Night*; *Waking Up the Town*; *Pretty Ladies*; *A Slave of Fashion*; *The Tower of Lies*; *His Secretary* · **1926** *The Devil's Circus*; *Screen Snapshots*; *The Waning Sex*; *Upstage* · **1927** *The Demi-Bride*; *After Midnight*; *The Student Prince in Old Heidelberg* · **1928** *The Latest from Paris*; *The Actress*; *A Lady of Chance* · **1929** *The Trial of Mary Dugan*; *The Last of Mrs. Cheney*; *The Hollywood Revue of 1929*; *Their Own Desire* · **1930** *The Divorcee*; *Let Us Be Gay* · **1931** *Strangers May Kiss*; *The Stolen Jools*; *A Free Soul*; *Private Lives* · **1932** *Smilin' Through*; *Strange Interlude* · **1934** *Riptide*; *The Barretts of Wimpole Street* · **1936** *Romeo and Juliet* · **1938** *Marie Antoinette* · **1939** *Idiot's Delight*; *The Women* · **1940** *Escape* · **1942** *We Were Dancing*; *Her Cardboard Lover*.



Gloria Swanson (1899-1983)

Su nombre de nacimiento era Gloria May Josephine Svensson. Nació el 27 de marzo de 1899 en Chicago, Illinois. Su infancia transcurrió en Puerto Rico, Chicago y Florida. Desde muy joven se sintió atraída por el mundo de la interpretación. • Fue una de las principales estrellas del cine mudo en los años 20 y era considerada como una de las actrices más glamorosas de la época. • Gloria Swanson estuvo relacionada sentimentalmente con el productor Joseph P. Kennedy, padre del que fuera presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy, romance que le ayudó a convertirse en uno de los personajes más poderosos de la industria cinematográfica del momento. • La llegada del cine sonoro le interpuso tantas dificultades en su carrera, que decidió retirarse de la interpretación. Tras una larga retirada, aunque sin dejar de lado la radio y televisión, recuperó su fama en la gran pantalla a edad madura, con *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Su interpretación de Norma Desmond en esta película le valió una nominación al premio Oscar a la mejor actriz. • Gracias a este éxito acudió a la primera edición del Festival de San Sebastián y le ofrecieron más papeles en producciones con más presupuesto que talento como *La amante de Nerón*, *Killer Bees* (Las abejas asesinas) y la película de catástrofe *Aeropuerto 75*. • Murió en Nueva York víctima de un ataque al corazón el 4 de abril de 1983.

Gloria Swanson was born Gloria May Josephine Svensson on March 27th 1899 in Chicago, Illinois, and died on April 4th 1983 in New York. • She spent her childhood between Puerto Rico, Chicago and Florida. She was attracted by the performing arts from a very young age. • She was one of the biggest silent movie stars in the 1920s and was regarded as one of the most glamorous actresses of her time. • Gloria Swanson was romantically linked with producer Joseph P. Kennedy, the father of US President John F. Kennedy, which helped her to become one of the most powerful people in the film industry at the time. • The arrival of the talkies posed so many difficulties in her career that she decided to retire from acting. After a long period of retirement, though never leaving radio or television, she rekindled her fame on the big screen at a late age in Billy Wilder's *Sunset Boulevard* (1950). Her performance as Norma Desmond in the film won her an Oscar nomination for Best Actress. • Thanks to this success she attended the first San Sebastian Film Festival and was offered more roles in productions with more budget than talent such as *Nero's Mistress*, *Killer Bees* and the disaster movie *Airport 75*. • She died in New York in 1983 from a heart attack.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1915 *At The End of a Perfect Day; The Ambition of the Baron; His New Job; The Fable of Elvira and Farina and the Meal Ticket; Sweedie Goes To College; The Romance of an American Duchess; The Broken Pledge* · 1916 *Baseball Madness* · 1917 *Dangers of a Bride* · 1918 *You Can't Believe Everything; Society for Sale; Wife or Country* · 1919 *Don't Change Your Husband* · 1920 *Something to Think About* · 1921 *The Great Moment* · 1922 *Her Husband's Trademark* · 1923 *Hollywood; Zaza* · 1924 *Manhandled* · 1925 *Madame Sans-Gêne* · 1926 *The Untamed Lady; Fine Manners* · 1927 *The Love of Sunya* · 1928 *Sadie Thompson* · 1929 *Queen Kelly; The Trespasser* · 1930 *What a Widow!* · 1931 *Indiscreet; Tonight or Never* · 1933 *Perfect Understanding* · 1934 *Music In The Air* · 1941 *Father Takes a Wife* · 1950 *Sunset Boulevard* · 1952 *Three For Bedroom "C"* · 1956 *Nero's Mistress* · 1974 *Killer Bees; Airport 75*.



Alice Terry (1899-1987)

Alice Frances Taaffe nació en Vincennes, Indiana, el 29 de julio de 1899. • En 1921 se casó con Rex Ingram durante la producción de *The prisoner of Zenda*, que él dirigía, estrenada al año siguiente y en la que aparecía como la princesa Flavia. La pareja huyó durante un fin de semana y se casó en Pasadena y volvieron al trabajo de inmediato como matrimonio. • Terry y su marido se retiraron juntos en la década de los 30. • Después de la muerte de su esposo en 1950, Alice mantuvo una relación sentimental con el actor Gerald Fielding. • Murió el 22 de diciembre de 1987 en Los Ángeles. • Tiene una estrella en el 6628 del Walk of Fame del Hollywood Boulevard.

Alice Frances Taaffe was born in Vincennes, Indiana, on July 29th 1899. In 1921 she married film director Rex Ingram during the production of *The Prisoner of Zenda*, released in 1922, where she appeared as Princess Flavia. The couple ran away for a weekend and were married in Pasadena, going back to work immediately as a married couple. • Terry and her husband retired together in the '30s. After the death of her husband in 1950, She became romantically involved with actor Gerald Fielding. She died on December 22nd 1987 in Los Angeles. • She has a star on the Hollywood Walk of Fame at 6628 Hollywood Boulevard.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1916** *Not my sister; Civilization; A Corner in Colleens* · **1917** *Wild Winship's widow; Strictly Business; The Bottom of the Well; Alimony* · **1918** *The Clarion Call; A Bachelor's Children; Old Wives for New; An Officer and a Gentleman; Sisters of the Golden Circle; The Brief Debut of Tildy; Love Watches; The Trimmed Lamp* · **1919** *Thin Ice* · **1920** *Shore Acres; The Devil's Passkey; Hearts are Trumps* · **1921** *The Four Horsemen of the Apocalypse* · **1922** *The Prisoner of Zenda; Scaramouche* · **1925** *Confessions of a Queen; Any woman* · **1926** *Mare Nostrum*.



Rosemary Theby (1892-1973)

Romero Teresa Theby nació el 8 de abril 1892 en St. Louis, Misuri. Estudió en la escuela de Sargent en Nueva York. Un artículo periodístico contemporáneo la describió como «de mediana altura, bien proporcionada, de facciones regulares y pelo oscuro». • Comenzó su carrera en 1912 en *La madrina*. • Su primer gran éxito cinematográfico fue en gran parte la versión abreviada de *Shakespeare como gustéis* (1912), interpretando el papel protagonista de Cecilia. • Fue una de las actrices más solicitadas. Incluso sobrevivió a la transición de la era del mudo al sonoro. Apareció en muchos cortos de comedia para Charley Chase y Mack Sennett, y actuó con los mejores comediantes del cine del momento, como Andy Clyde, Oliver Hardy y WC Fields. • Estuvo casada con el también actor y director Harry Myers, con quien pasó graves apuros financieros durante la Depresión. Trabajó a menudo en papeles no facturados después de la era del sonido gracias a la generosidad de amigos como Oliver Hardy. • Tras la muerte de su marido en 1938, se casó con Truitt Hughes con quien permaneció casada hasta su muerte. • Después de su aparición en *One Million B.C.* (1940), se retiró a Kansas City, Misuri. Murió el 10 de junio de 1973 en Los Ángeles.

Rosemary Theby was born Rose Masing on April 8th 1892 in St. Louis, Missouri, and died on November 10th 1973 age the age of 81 in Los Angeles, California. Her full name was Rosemary Theresa Theby. • She studied at the Sargent School in New York. A contemporary press article described her as of “medium height, well proportioned, with regular features and dark hair.” • Her career started in 1912 in *The Godmother*. • Her first big film success was the abridged version of Shakespeare’s *As You Like It* (1912) in the role of Cecilia. • She was one of the most sought-after actresses of her time. Rosemary Theby even managed to survive the transition from silent films to talkies. She appeared in a lot of comedy shorts for Charley Chase and Mack Sennett and acted alongside some of the top film comedians of the time such as Andy Clyde, Oliver Hardy and WC Fields. • She was married to the actor and director Harry Myers. They went through extreme financial hardship during the Depression and often worked playing unaccredited roles after the talkies came in thanks to the generosity of friends like Oliver Hardy. • After Myers’ death in 1938 she married Truitt Hughes. • After her appearance in *One Million B.C.* (1940), she retired to Kansas City, Missouri. She died in Los Angeles on 10th June 1973.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1915 *Baby* · 1918 *The Silent Mystery; The Great Love; The Rogue; Bright and Early* · 1919 *The Mystery of 13* · 1920 *Married to Order* · 1921 *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court* · 1922 *I Am the Law* · 1924 *The Red Lily* · 1927 *The Second Hundred Years* · 1933 *The Fatal Glass of Beer* · 1935 *Man on the Flying Trapeze*.



Virginia Valli (1898-1968)

Virginia McSweeney de nacimiento, nació en Chicago el 10 de junio de 1898. • Hizo algunos trabajos en películas con Essanay Studios en su ciudad natal de Chicago a partir de 1916. • Se consagró en la Universal Studio a mediados de la década de 1920. • En 1924 fue la protagonista femenina de King Vidor *Southern Gothic Wild Oranges*, y también actuó en la comedia romántica *La vida de cada mujer*. • Hizo la mayor parte de sus películas entre 1924 y 1927, incluyendo las del director Alfred Hitchcock, *The Garden Pleasure*, y *Ropa de noche* (1927), junto a Adolphe Menjou. • En 1925 tuvo un papel en *El hombre que se encontró con Thomas Meighan*. • Su primera película sonora fue *La Isla de barcos perdidos* (1929), pero renunció a hacer más cine después de hacer el corto *Vida nocturna en Reno*, en 1931. • En 1966 sufrió un derrame cerebral y murió el 24 de septiembre de 1968.

Her real name was Virginia McSweeney. She was born in Chicago on June 10th 1898. • She did some film work for Essanay Studios in her home city of Chicago after 1916. She was an established star at Universal Studios by the mid-1920s. • In 1924 she was the female star of King Vidor's Southern Gothic film *Wild Oranges*, and also appeared in the romantic comedy *In Every Woman's Life*. • She made most of her films between 1924 and 1927, including Alfred Hitchcock's *The Pleasure Garden* and *Evening Clothes* (1927), which starred Adolphe Menjou. • In 1925 Valli had a role alongside Thomas Meighan in *The Man Who Found Himself*. • Her first talking film was *The Isle of Lost Ships* (1929), but she refused to make any more films after performing in the short *Night Life in Reno* in 1931. • In 1966 she had a cerebral haemorrhage and died on September 24th 1968.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: 1923 *The Shock* · 1924 *Wild Oranges* · 1925 *The Pleasure Garden* · 1927 *Evening Clothes; East Side, West Side* · 1929 *The Isle of Lost Ships*.



Florence Vidor (1895-1977)

Florence Arto, más conocida por su nombre artístico, nació el 23 de julio de 1895 en Texas. • Empezó a trabajar en el mundo del cine gracias a su marido King Vidor, con quien se casó en 1915. • Su primera película fue *The Yellow Girl* (1916), que le proporcionó un contrato con la Vitagraph, representando papeles secundarios cada vez más importantes. • En 1919 actuó en *The Other Half*, dirigida por King Vidor. Pero la fama le vino gracias a *Hail, the Woman* (1921). • En 1925, tras tener una hija con Vidor (Suzanne), la pareja se divorció, aunque Florence conservó el apellido como nombre artístico. • Un año después de casarse con su segundo marido, el violinista Jascha Heifetz, la llegada del sonoro la apartó de las pantallas. • Falleció el 3 de noviembre de 1977 en California.

Florence Arto, better known by her artistic name of Florence Vidor, was born on July 23rd 1895 in Texas. • She started working in the film industry thanks to her husband King Vidor, who she married in 1915. • Her first film was *The Yellow Girl* (1916) which got her a contract with Vitagraph, where she performed in a series of supporting yet increasingly important roles. • In 1919 she acted in *The Other Half*, directed by King Vidor, yet she achieved fame thanks to *Hail the Woman* (1921). • In 1925, after having a daughter with Vidor (Suzanne), the couple divorced though Florence kept the surname Vidor as her stage name. • One year after marrying her second husband, violinist Jascha Heifetz, the arrival of the talkies put an end to her film career. • She died on November 3rd 1977 in California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1916** *The Intrigue; The Yellow Girl; Curfew at Simpton Center; Bill Peter's Kid* · **1917** *The Secret Game; The Countess Charming; Hashimura Togo; The Cook of Canyon Camp; American Methods; A Tale of Two Cities* · **1918** *Till I Come Back to You; The Bravest Way; Old Wives for New; The White Man's Law; The Honor of His House; The Hidden Pearls; The Widow's Might* · **1919** *Poor Relations; The Other Half* · **1920** *The Jack-Knife Man; The Family Honor* · **1921** *Hail the Woman; Beau Revel; Lying Lips* · **1922** *Conquering the Woman; Skin Deep* · **1922** *Dusk to Dawn; The Real Adventure; Woman, Wake Up* · **1923** *The Virginian; Main Street; Alice Adams; Souls for Sale* · **1924** *The Mirage; Husbands and Lovers; Christine of the Hungry Heart; Barbara Frietchie; Welcome Stranger; Borrowed Husbands; The Marriage Circle* · **1925** *The Trouble with Wives; Marry Me; Grounds for Divorce; Are Parents People?; The Girl of Gold* · **1926** *The Popular Sin; The Eagle of the Sea; You Never Know Women; Sea Horses; The Grand Duchess and the Waiter; The Enchanted Hill* · **1927** *Honeymoon Hate; One Woman to Another; The World at Her Feet; Afraid to Love* · **1928** *The Patriot; The Magnificent Flirt; Doomsday* · **1929** *Chinatown Nights*.

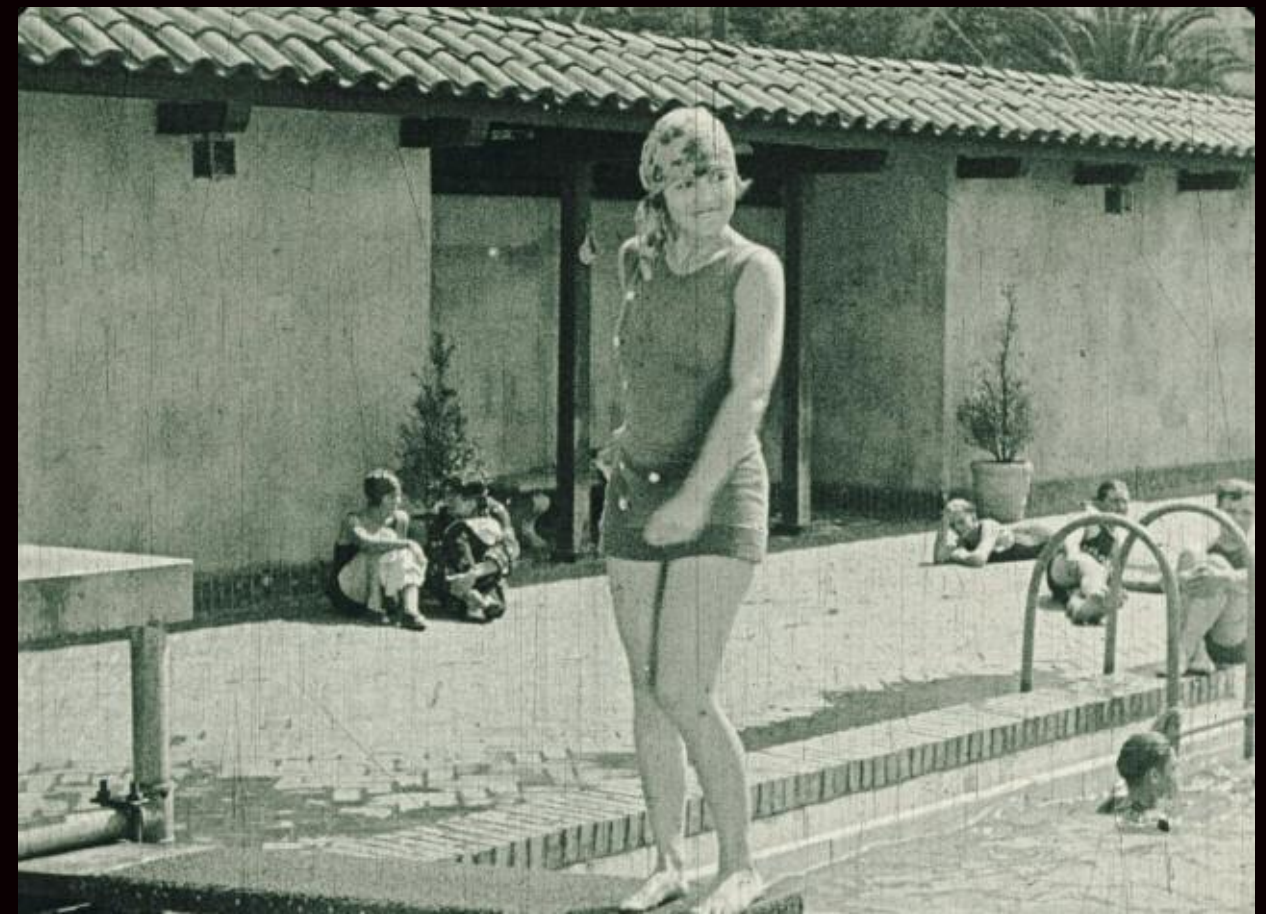


Gladys Walton (1903-1993)

Nació el 13 de abril de 1903 en Boston, Massachusetts. Abandonada por su padre nada más nacer, ella y su madre se trasladaron a Portland, Oregón, donde se crió con su tía materna Winnie y el marido de esta. • A los dieciséis años debutó en el cine con pequeños papeles. Sin embargo, su talento la llevó a actuar en películas más importantes como *La La Lucille* (1920) con Universal Studios, *El Regalo Secreto* (1920) o *Pink Tights* (1920), junto a la estrella de cine Jack Perrin. • Durante la década de 1920 actuó en varios musicales en Broadway, como *El Último Vals* (1921) o *La Dama de Armiño* (1922). • Fue novia del famoso gánster Al Capone, motivo por el cual Universal no renovó su contrato debido a la «cláusula moral». A partir de 1924 todas las películas fueron filmadas por East Coast Studios. En 1923 se casó con el guionista Frank Liddell y más tarde con Henry M. Herbel, con quien tuvo seis hijos. • En 1928 se retiró del mundo cinematográfico con la película *El Simio*. • Murió el 15 de noviembre de 1993 como consecuencia de un cáncer en Morro Bay, California.

Gladys Walton was born on April 13th 1903 in Boston, Massachusetts. Abandoned by her father at birth, Walton and her mother moved to Portland, Oregon, where she grew up with her maternal aunt Winnie and her husband. • At 16 she made her debut in silent films and later had small roles. However, her talent led her to acting later in major films like *La La Lucille* (1920) for Universal Studios, *The Secret Gift* (1920), or *Pink Tights* (1920), with the star Jack Perrin. • During the 1920s she starred in several Broadway musicals such as *The Last Waltz* (1921) or *The Lady in Ermine* (1922). • She was a girlfriend of the famous gangster Al Capone, which is why Universal did not renew her contract as a result of the "morals clause". From 1924 all her films were shot by East Coast Studios. In 1923 she married the screenwriter Frank Liddell, and later Henry M. Herbel, who she had six children with. • In 1928 she retired from the film world after *The Ape*. • She died on November 15th 1993 from cancer in Morro Bay, California.

FILMOGRAFÍA SELECTA / SELECTED FILMOGRAPHY: **1920** *La La Lucille*; *The Gift Secret*; *Pink Tights*; *Risky Business*; *Pies Slipping* · **1921** *Playing with fire*; *Rich girl, Poor girl*; *All Dolled Up*; *Desperate Youth*; *High Heels*; *Short shirts*; *The man Tamer*; *The room of death*; *The Rowdy* · **1922** *Dangerous Game*; *Second Hand Rose*; *The Girl Who Ran Wild*; *The Guttersnipe*; *The Lavender Bath Lady*; *The Troupier*; *The Wise kid*; *Top O'the Morning* · **1923** *The Love Letter*; *Gossip*; *The Near Lady*; *The Town Scandal*; *The Wild Party*; *Sawdust*; *The Untameable* · **1925** *Easy Money*; *Anything Once*; *The Sky Raider*; *Enemies of Youth*; *A Little Girl in a Big City*.



HISTORIA / HISTORICAL TIMELINE

1902: Mayoría de edad e inicio del reinado de Alfonso XIII. • Alfonso XIII reaches age of majority and starts his reign.

1903: El 5 de diciembre, Antonio Maura, líder del Partido Conservador, es elegido presidente del Gobierno de España. • On 5 December, Antonio Maura, leader of the Conservative Party, is elected president of the Spanish Government.

1904: Se establece el descanso dominical para los trabajadores españoles. • Sunday is established as day of rest for Spanish workers.

1907: Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*, obra clave del género cubista. • Pablo Picasso paints *The Young Ladies of Avignon*, a key work of the Cubist style.

1908: Alejandro Lerroux funda el Partido Republicano Radical. • Se celebra en Zaragoza el primer congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. • Alejandro Lerroux founds the Radical Republican Party. • The first Congress of the Spanish Association for the Advancement of Science takes place in Saragossa.

1909: Semana Trágica en Cataluña, cuyo desencadenante fue el Decreto que ordenaba enviar tropas de reserva a las posesiones españolas en Marruecos, siendo la mayoría de estos reservistas padres de familia de las clases obreras. • Se incendia en Madrid el Teatro de la Zarzuela. • Tragic Week in Catalonia, triggered by a Decree ordering reserve troops—consisting mainly of working class heads of households—to the Spanish possessions in Morocco. • Madrid's Zarzuela Theatre burns down.

1910: Elecciones generales en España. Es elegido presidente del Gobierno José Canalejas. • Se crea el sindicato anarquista Confederación Nacional del Trabajo (CNT). • Spanish general elections. José Canalejas is elected President of the Government. • The anarchist trade union CNT is founded.

CINE EE.UU. / U.S. FILM TIMELINE

1900: Hollywood tiene quinientos habitantes y todavía se llama Cahuenga. • Hollywood has five hundred inhabitants and is still called Cahuenga.

1905: Inauguración del primer nickelodeon en Pittsburgh. • Hasta 1910, la mayoría de las películas se producen en Nueva York. • Opening of the first nickelodeon in Pittsburgh. • Until 1910 most films are produced in New York.

1910: David Griffith rueda el primer film en Hollywood: *En la vieja California*. • D.W. Griffith shoots his first film in Hollywood: *In old California*.

MUJERES EN ESPAÑA / WOMEN IN SPAIN TIMELINE

1900: Primera ley que regula las condiciones de trabajo de mujeres y niños. • First law regulating the working conditions of women and children.

1906: Una encuesta sobre el voto femenino refleja que menos del 10 % lo aceptaría. • A survey on the vote for women reveals that less than 10% would accept it.

1907: Se funda la Junta de Ampliación de Estudios con becas iguales para hombres y mujeres. • The Junta de Ampliación de Estudios is founded with equal grants for men and women.

1910: El 91 % de la población vivía en el campo y más de la mitad era analfabeta. • Se abren las puertas de la universidad a las mujeres. • Inauguración de la Residencia de Estudiantes, dirigida por Alberto Jiménez Fraud. • Abre su sede en Madrid el International Institute for Girls in Spain. Su directora es la pedagoga Susan Huntington. • 91% of the population lives in the countryside and more than half is illiterate. • Universities open their doors to women. • Inauguration of the Residencia de Estudiantes, directed by Alberto Jiménez Fraud. • The International Institute for Girls in Spain opens in Madrid. Its Director is the educator Susan Huntington.

HISTORIA / HISTORICAL TIMELINE

1911: Se funda la Asociación de Artistas Vascos en Bilbao. • The Association of Basque Artists is founded in Bilbao.

1912: Es asesinado por un anarquista el presidente del Gobierno José Canalejas. Álvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones, le sucede en la jefatura del Gobierno. • Antonio Machado escribe *Campos de Castilla*. • Juan Gris expone por primera vez su obra cubista en Le Salon des Indépendants de París. • Se crean los Cursos de Verano para extranjeros de la Residencia de Estudiantes. • President José Canalejas is assassinated by an anarchist. Álvaro de Figueroa y Torres, Count of Romanones, succeeds him at the Head of the Government. • Antonio Machado writes *Campos de Castilla*. • Juan Gris exhibits his cubist works for the first time in Le Salon des Indépendants in Paris. • Summer Courses for foreigners are given at the Residencia de Estudiantes.

1914: Estalla la Primera Guerra Mundial. España se mantiene neutral. • Robert y Sonia Delaunay, iconos del arte abstracto y creadores del simultaneísmo, se instalan en España huyendo de la guerra. • El Centro de Estudios Históricos comienza a publicar la *Revista de Filología Española*, fundada por Menéndez Pidal. • Pau Casals da su primer concierto en el Metropolitan Opera House de Nueva York. • World War I breaks out. Spain remains neutral. • Robert and Sonia Delaunay, icons of abstract art and creators of simultaneism, settle in Spain fleeing the war. • The Centre for Historical Studies begins to publish the *Revista de Filología Española*, founded by Menéndez Pidal. • Pau Casals gives his first concert at the Metropolitan Opera House in New York.

1916: Se estrena en Nueva York la ópera *Goyescas* de Enrique Granados. • Los ballets rusos de Diáguilev ofrecen varias actuaciones en España con una gran acogida. • The opera *Goyescas* by Enrique Granados opens in New York. • Diaghilev's *Ballets Russes* give several performances in Spain which are warmly received.

CINE EE.UU. / U.S. FILM TIMELINE

1911: Nestor Company inaugura el primer estudio cinematográfico en Hollywood. • The Nestor Company opens the first film studio in Hollywood.

1912: Unos doce mil espectadores acuden a los nickelodeons regularmente. • Nace la Paramount con una estrategia definida: distinguir sus películas por sus estrellas. • About twelve thousand spectators regularly flock to nickelodeons. • Paramount Pictures is founded with a clear strategy: to distinguish its films by its stars.

1914: El 50 % de las películas distribuidas en todo el mundo se producen en Hollywood. • Los bancos empezaron a financiar los largometrajes. • Theda Bara—con el pelo teñido de negro y su falso halo exótico—se convierte en la primera estrella prefabricada por la industria. Se inaugura el *star system*. • 50% of the films distributed in the world are produced in Hollywood. • Banks start to finance feature films. • Theda Bara becomes the first prefabricated star in the film industry with her hair dyed black and false exotic background. She inaugurated the *star system*.

1915: Las estrellas del cine reciben sueldos mucho mayores que los de sus colegas de Broadway. • Film star salaries are much bigger than those of their Broadway counterparts.

MUJERES EN ESPAÑA / WOMEN IN SPAIN TIMELINE

1911: Se celebra por primera vez el Día Internacional de la Mujer Trabajadora. • International Women's Day is celebrated for the first time.

1912: Se populariza el cine de sesiones continuas, pero el teatro sigue siendo casi de forma exclusiva el medio de diversión. • Continuous showings become popular in cinemas but the theatre remains almost exclusively the most common form of entertainment.

1915: Se inaugura la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu. • Emilia Pardo Bazán es la primera mujer en ocupar una cátedra en la Universidad. • Surgen los salones de los humoristas con debates sobre la moderna sociedad cosmopolita. • La revista *Blanco y Negro* inaugura una sección dedicada a la mujer moderna. • Las revistas femeninas dan mayor atención a la moda americana, aunque sigue predominando la parisina. • The Residencia de Señoritas opens in Madrid, directed by María de Maeztu. • Emilia Pardo Bazán is the first woman to hold a Chair at a university. • Comedy salons proliferate with discussions on modern cosmopolitan society. • The magazine *Blanco y Negro* opens a section dedicated to modern women. • Women's magazines give greater attention to American fashion, although Paris still dominates.

1917: Se edita en Barcelona el primer número de la revista de historietas *TBO*, orientada al público infantil y juvenil. ● Manuel García Prieto, del Partido Liberal, nuevo Presidente del Gobierno tras Eduardo Dato. ● Huelga general revolucionaria en España. ● The first issue of the children's and teens' comic magazine *TBO* is published in Barcelona. ● Manuel García Prieto of the Liberal Party becomes new President of the Government after Eduardo Dato. ● General revolutionary strike in Spain.

1918: Finaliza la Primera Guerra Mundial. Un año más tarde se firma el Tratado de Versalles. ● La pintora argentina Norah Borges y su familia se instalan en España, en donde permanecen hasta 1921. ● World War I ends. A year later, the Treaty of Versailles is signed. ● The Argentine painter Norah Borges and her family settle in Spain, where they remained until 1921.

1919: El rey Alfonso XIII inaugura la primera línea de Metro de Madrid, que comunica las estaciones de Cuatro Caminos y la Puerta del Sol. ● King Alfonso XIII inaugurates the first Metro line in Madrid, running between the stations of Cuatro Caminos and Puerta del Sol.

1920: Eduardo Dato, líder del Partido Conservador, es elegido de nuevo Presidente del Consejo de Ministros de España. ● Eduardo Dato, leader of the Conservative Party, is elected new President of the Council of Ministers of Spain.

1919: Clara Bow se convierte en la primera *it girl* de la historia —mujer independiente, que fuma, bebe y es libre sexualmente— tras protagonizar el film *It*. ● El film *Male and Female* muestra un estilo de vida de ostentación burguesa. ● Clara Bow becomes the first *it girl* in history —an independent woman, who smokes, drinks, and is sexually free— after starring in the film *It*. ● The film *Male and Female* displays a life of bourgeois ostentation.

1920: Se reconoce el derecho de voto de la mujer americana. ● Escandaloso divorcio de Mary Pickford y Owen Moore en Hollywood. ● Casi el 80% de la audiencia del cine eran mujeres. La tendencia se mantiene hasta 1930. ● American women are awarded the right to vote. ● Divorce scandal of Mary Pickford and Owen Moore in Hollywood. ● Almost 80% of film audiences are women. This trend prevailed until 1930.

1918: Nace la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), presidida por María Espinosa de los Monteros. ● El Estatuto de Funcionarios Públicos permite a las mujeres ocupar cargos auxiliares en la administración. ● The National Association of Spanish Women (ANME) is founded, chaired by María Espinosa de los Monteros. ● The Public Servants' Statute allows women to take on auxiliary positions in Public Administration.

1919: Triunfan películas con temas propios de la cultura española, como *Los arlequines de seda y oro* y *La gitana blanca*, un romance entre una gitana y un torero. ● Se publica *La condición social de la mujer en España*, de Margarita Nelken. ● Success of films with Spanish culture themes, like *Los arlequines de seda y oro* and *La gitana blanca*, a romance between a gypsy woman and a bullfighter. ● *The Social Status of Women in Spain* by Margarita Nelken is published.

1920: José Francos Rodríguez denuncia las pésimas condiciones de trabajo de la mujer en *La mujer y la política españolas*. ● El Gobierno prohíbe que se celebre en España el VIII Congreso Internacional a favor del sufragio de la mujer. ● Exposición de las Ribas en el Salón Moderno de Madrid. ● El 95% de la publicidad insertada en las revistas de cine se dirige al público femenino. ● José Francos Rodríguez denounces the terrible working conditions of women in *La mujer y la política españolas*. ● The Government forbids the celebration of the Eighth Conference of the International Woman Suffrage Alliance. ● Ribas Exhibition in the Salón Moderno, Madrid. ● 95% of advertising inserted in film magazines is targeting female audiences.

1921: Desastre de Annual. Derrota militar española ante los rifeños comandados por Abd el-Krim en Marruecos. ● El 8 de marzo el Presidente del Gobierno, Eduardo Dato, es asesinado a tiros en un atentado llevado a cabo por anarquistas. ● El republicano Warren G. Harding gana las elecciones presidenciales de los EE. UU. ● Annual disaster. Military defeat of Spanish troops by the Riffian forces commanded by Abd el-Krim in Morocco. ● On 8 March the President of the Government, Eduardo Dato, is gunned down in an attack carried out by anarchists. ● The Republican Warren G. Harding wins the presidential elections in the United States.

1923: Golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera. ● Ortega y Gasset lanza el primer número de *Revista de Occidente*. ● Albert Einstein visita Barcelona, Madrid y Zaragoza. ● Coup d'état of Miguel Primo de Rivera. ● Ortega y Gasset launches the first issue of *Revista de Occidente*. ● Albert Einstein visits Barcelona, Madrid and Saragossa.

1924: León Sánchez Cuesta abre una librería en la calle Mayor de Madrid y se convierte en principal proveedor de las novedades extranjeras entre los intelectuales. ● León Sánchez Cuesta opens a book shop in Madrid's Calle Mayor and becomes the main supplier of foreign titles among intellectuals.

1925: Exposición Internacional de Barcelona. Más de una veintena de países europeos participan en ella. ● Barcelona International Exposition. More than twenty European countries participated.

1921: Las estrellas se trasladan a lujosos chalés privados, lo que facilita los comportamientos permisivos. ● The stars move to luxury private villas, paving the way for permissive behaviour.

1922: William Hays funda la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de los Estados Unidos (MPPDA) con el objetivo de regular la autocensura. ● William Hays founded Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) with the aim of regulating self-censorship.

1923: Se levanta el letrero de «Hollywoodland» en una colina de Los Ángeles. ● The Hollywoodland Sign was erected on a hill in Los Angeles.

1924: Todavía hay diecinueve estudios en Hollywood. ● Juliana R. Force es la primera mujer en hacer una exposición de *folk art* en América. ● A mediados de la década de los 20, consolidación del sistema de estudios en Hollywood. ● There are still nineteen studios in Hollywood. ● Juliana R. Force is the first woman to give a *folk art* exhibition in America. ● Mid 1920s, consolidation of the studio system in Hollywood.

1925: Surgimiento del *art déco* con la exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas (París). ● Se crean los primeros departamentos de vestuario para las estrellas en los estudios. ● Emergence of the *art deco* style at the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris. ● The first costume departments for the stars are created in the studios.

1926: Mae West es detenida por «obscenidad en el escenario» en la obra *Sex*. ● Mae West is arrested on obscenity charges for her performance in *Sex*.

1921: Fundación de la Cruzada de Mujeres Españolas, presidida por Carmen de Burgos. ● Cientos de mujeres reclaman su derecho a votar en una manifestación en Madrid. ● Creation of the Spanish Womens' Crusade, chaired by Carmen de Burgos. ● Hundreds of women demand their right to vote in a demonstration in Madrid.

1924: Primeras emisiones de radio en España. ● Se reconoce el derecho a voto de las mujeres solteras y viudas mayores de veintitrés años. ● Victoria Kent es la primera mujer abogada aceptada en un Colegio de Abogados. ● Participan por primera vez en los Juegos Olímpicos dos atletas españolas: Lili Álvarez y Rosa Torres. ● First radio broadcasts in Spain. ● The right to vote is recognised for single women and widows over twenty-three. ● Victoria Kent is the first woman lawyer accepted into a Bar Association. ● Spanish female athletes participate in Olympic Games for the first time: Lili Álvarez and Rosa Torres.

1925: Catalina García obtiene el primer permiso de conducir a una mujer en España. ● Catalina García becomes the first woman to get a driver's license in Spain.

1926: Referéndum popular. Es la primera vez en la historia de España que las mujeres votan. ● Real Decreto que permite el acceso de las mujeres a la Real Academia. ● Creación del Lyceum Club Femenino dirigido por María de Maeztu con actividades artísticas, culturales y sociales. ● El film *La malcasada* denuncia la amarga situación de las mujeres que no pueden acceder al divorcio. ● Women are allowed to vote for the first time in the history of Spain in a referendum. ● Royal Decree allowing women to access the Royal Academy. ● Creation of the Lyceum Club Femenino, directed by María de Maeztu with artistic, cultural and social activities. ● The film *La malcasada* denounces the bitter situation of women who are not allowed to get a divorce.

1927: El tricentenario de la muerte del escritor Luis de Góngora produce un interés neobarroco en la poesía: La Generación del 27. • The 300th anniversary of the death of the writer Luis de Góngora renews interest in neo-baroque poetry: The Generation of '27.

1929: Federico García Lorca viaja a Nueva York. • El republicano Herbert Hoover es elegido presidente de los EE. UU. • El *crash* de la Bolsa de Nueva York provoca una crisis económica mundial. • Exposición Iberoamericana de Sevilla. • Federico García Lorca travels to New York. • The Republican Herbert Hoover is elected President of the United States. • The crash of the New York Stock Exchange causes a global economic recession. • Ibero-American Exhibition in Seville.

1930: Primo de Rivera dimite acosado por la presión social y la crisis del 29. «Dictablanda» de Dámaso Berenguer. • Primo de Rivera resigns beset by social pressure and the '29 downturn. Dámaso Berenguer's 'Dictablanda' (toothless dictatorship).

1927: Creación de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas presidida por Louis Mayer. • EE. UU. aglutina el 90% de la producción cinematográfica mundial. • Llega el sonido a Hollywood con la película *El cantor de jazz* (Alan Crosland). • Se convierten al sonoro unas quince salas de cine al mes. • Creation of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, chaired by Louis Mayer. • The United States accounts for 90% of worldwide film production. • Sound arrives in Hollywood with *The Jazz Singer* (Alan Crosland). • About fifteen cinemas a month are converted to sound.

1928: United Artists emite un programa de radio con sus grandes estrellas para demostrar que sus voces son aptas para el sonoro. • El coste de una película sonora es un 125% superior que el de una muda. • La televisión llega a los primeros hogares en Los Ángeles. • United Artists broadcasts a radio show with its big stars to prove that their voices are good enough for sound films. • The cost of a sound film is 125% more than that of a silent film. • Television reaches the first homes in Los Angeles.

1929: En EE. UU. hay 23 300 salas de cine (cifra nunca alcanzada antes ni después). • Primera entrega de los Premios Oscar. • There are 23,300 cinemas in the U.S. (a figure never reached before or after). • First Academy Awards ceremony.

1930: Dura caída de la recaudación en las salas de cine con un 40% menos de público. • La MPPDA aprueba el Código Hays para evitar una posible censura federal. • Greta Garbo hace su primer papel hablado en *Anna Christie*. • En *La divorciada*, Norma Shearer es infiel a su marido con su mejor amigo. • Box-office revenues plummet with audiences dropping by 40%. • The MPPDA adopts the Hays Code to forestall the risk of federal censorship. • Greta Garbo plays her first talking role in *Anna Christie*. • In *The Divorcee*, Norma Shearer is unfaithful to her husband with his best friend.

1927: Trece mujeres en la Asamblea Nacional Consultiva de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, las primeras en ocupar una institución política. • Thirteen women are included in the National Advisory Assembly of Miguel Primo de Rivera's dictatorship. They are the first to occupy a position in a political institution.

1928: España envía por primera vez un representante al concurso de belleza de Galveston. • Spain sends a representative to the Miss Universe pageant in Galveston, Texas, for the first time.

1929: Una española, Lili Álvarez, gana el Roland Garros en dobles femeninos. • *Blanco y Negro* inicia la serie «Kay, jeune fille al día» protagonizada por una joven moderna. • A Spanish tennis player, Lili Álvarez, wins the Roland Garros female doubles. • *Blanco y Negro* starts the serial 'Kay, jeune fille al día' starring a young modern woman.

1930: *El misterio de la Puerta del Sol* es la primera cinta rodada en España con sonido directo. • El melodrama *La aldea maldita* retrata el éxodo del campo a la ciudad de una mujer campesina que acaba de prostituta. • *El misterio de la Puerta del Sol* is the first film shot in Spain with direct sound. • The melodrama *La aldea maldita* portrays the exodus from the countryside to the city of a peasant woman who ends up as a prostitute.

1931: Se proclama la Segunda República en España. • Conferencia de Marie Curie en la Residencia de Estudiantes. • Spain's Second Republic is proclaimed. • Lectures by Marie Curie at the Residencia de Estudiantes.

1932: Se inaugura el Instituto Cajal. • The Cajal Institute opens.

1933: El demócrata Franklin D. Roosevelt gana las elecciones presidenciales en los EE. UU. • Nuevas elecciones en España. Alejandro Lerroux es nombrado Presidente del Gobierno. • The Democrat Franklin D. Roosevelt wins the presidential elections in the United States. • New elections in Spain. Alejandro Lerroux is appointed President of the Government.

1934: Revolución de Asturias. • Asturias Revolution.

1936: Levantamiento del general Francisco Franco. Comienza la Guerra Civil en España. • Franklin D. Roosevelt es reelegido presidente de los EE. UU. por amplia mayoría. • Uprising of General Francisco Franco. Start of the Spanish Civil War. • Franklin D. Roosevelt is re-elected President of the United States by a large majority.

1931: Hay unos trescientos periodistas en Hollywood que escriben sobre la vida social de sus estrellas. • Año triunfal del cine sonoro. Estreno de *Luces de la ciudad*, última película muda de Chaplin. • There are about three hundred journalists in Hollywood that write about the social life of its stars. • Triumphant year for sound films. *City Lights*, Charlie Chaplin's last silent film, is released.

1932: Ya solamente quedan seis estudios en activo: la Paramount, la Universal, la RKO, la Warner Brothers, la MGM y la Fox. • Los estudios despiden a un gran número de actores de reparto y reducen los salarios de sus estrellas. • There are only six active studios left: Paramount, Universal, RKO, Warner Brothers, MGM and 20th Century Fox. • The studios fire a significant number of supporting actors and reduce the salaries of their stars.

1933: Hollywood sufre los efectos de la Gran Depresión. Una de cada cuatro salas de cine cierra. • Hollywood suffers the effects of the Great Depression. One out of every four cinemas closes.

1934: Aplicación efectiva del Código Hays y endurecimiento de la autocensura. • Obispos católicos fundan la National Legion of Decency. • Effective enforcement of the Hays Code and increased self-censorship. • Catholic Bishops set up the National Legion of Decency.

1935: Las más de quince mil salas de cine de EE. UU. están equipadas para el cine sonoro. • *La feria de la vanidad* es el primer largometraje en technicolor. • All 15,300 U.S. cinemas are sound equipped. • *Becky Sharp*, the first Technicolor feature film, is released.

1936: Se reabren tres mil salas de cine. La industria cinematográfica se recupera tras la crisis. • Three thousand cinemas reopen. The film industry recovers after the depression.

1931: Clara Campoamor y Victoria Kent se convierten en las primeras diputadas en la historia de España. • Las Cortes aprueban el artículo que permitía el voto de las mujeres mayores de veintitrés años, consagrándose así el sufragio universal en España. • La Constitución consagra la igualdad de mujeres y hombres ante la ley. • Decreto para que las escuelas sean mixtas. • Clara Campoamor and Victoria Kent become the first Members of Parliament in the history of Spain. • The Spanish Parliament passes a law allowing women over twenty-three to vote, thereby instituting universal suffrage in Spain. • The Constitution establishes equality of women and men before the law. • Decree making teacher training colleges coeducational.

1932: Se aprueba la primera ley del divorcio, la más progresista de toda Europa. • Mercedes Gaibrois es la primera mujer en ocupar un sillón en la Real Academia de Historia. • Benito Perojo reivindica la libertad sexual de las mujeres en su película *El hombre que se reía del amor*. • The first divorce law is passed. It is the most progressive in Europe. • Mercedes Gaibrois, the first woman to hold a chair in the Royal Academy of History. • Benito Perojo vindicates sexual freedom for women in his film *El hombre que se reía del amor*.

1933: Las mujeres españolas votan por primera vez. • Spanish women vote for the first time.

1934: Se levanta la prohibición de torear a las mujeres. • The regulation prohibiting women from fighting bulls is repealed.

1935: Destaca el cine atrevido y algo erótico con películas como *La bien pagada*. • Daring, mildly erotic films such as *La bien pagada* start to be produced.

1936: El ministro y Jefe de Gobierno Largo Caballero ordena que las mujeres no permanezcan en el frente de guerra. • The Minister and Head of Government Largo Caballero orders women away from the war front.

Fin



última, página 272

vuelta de 2^a guarda





MUJERES DE CINE **Ecós de Hollywood** *EN ESPAÑA, 1914-1936* WOMEN ON FILM. ECHOES OF HOLLYWOOD IN SPAIN