

**La nueva sonrisa de cabaret.  
El impacto de la modernización urbana en los  
espacios de intercambio sexual de Madrid.  
La calle Santa Brígida, un estudio de caso  
(1870-1936)**

**CRISTINA DE PEDRO ÁLVAREZ**

GRUPO DE INVESTIGACIÓN "ESPACIO, SOCIEDAD Y CULTURA EN LA EDAD  
CONTEMPORÁNEA" UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

*cpalvarez@ucm.es*

## **1. Introducción**

---

1. El 6 de julio de 1922, la revista *Flirt* se hacía eco, a través de la pluma de uno de los más afamados escritores licenciosos de Madrid, del drástico cambio que en aquellos tiempos estaban padeciendo los «barrios golfos» de la ciudad. Emilio Carrere se lamentaba de cómo la galantería madrileña, antaño pobre, trágica y decadente, había tomado forma de espectáculo alegre y perfumado, relegando al olvido aquellos rincones oscuros «de mantón y alta peineta». El «preciosismo» propio del mundo del cabaret, la «música del tabaquillo y del shimmy» eran ahora acordes predominantes en los salones de la vida golfa, y dejaban atrás viejas estampas de mujeres «con rostros cloróticos y ojeras terribles»<sup>1</sup>, propias de un tiempo ya desvaído.
2. El célebre bohemio, visitante asiduo de aquellos lóbregos parajes de la ciudad, atinaba en la descripción del profundo cambio que el paisaje sexual madrileño estaba advirtiendo a raíz del proceso de modernización urbana y del desembarco de potentes industrias culturales en las calles de la capital

<sup>1</sup> *Flirt*, 06/07/1922.

(Uría, 2003; 347-382). Durante las primeras décadas del siglo XX, la intensa transformación que experimentaron los ambientes de ocio y sociabilidad de Madrid trajo consigo una mutación palpable también en sus espacios de intercambio sexual, que no sólo se diversificaron y ampliaron su oferta mediante escenarios y expresiones de nuevo cuño, sino que también disfrutaron de una creciente visibilidad en el espacio público. A través de esta investigación se pretende profundizar en las particularidades que definieron este proceso en la urbe madrileña, mediante el estudio de una de las calles que lo vivió quizá con mayor intensidad: la calle de Santa Brígida, antiguo refugio de viejas casas de prostitución, donde cobró vida uno de esos nuevos centros de deleite sexual, el Teatro Martín, conocido en la época como «el templo de la sicalipsis».

3. La investigación se inserta en una reflexión más amplia sobre las implicaciones sociales y culturales que trajo consigo la metamorfosis que padeció la ciudad de Madrid entre las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX. Un aspecto – el de la metamorfosis – que ha sido ya ampliamente retratado en la producción historiográfica sobre la ciudad en los últimos años (Pallol, 2015; Carballo, 2015; Vicente, 2015; Vorms, 2012; De Miguel, 2016; Díaz, 2016; Hernández, 2015), pero que, sin embargo, a diferencia de otras latitudes (Walkowitz, 1995; Hubbard, 2012; Swanson, 2007; Chauncey, 1994; Von Ankum, 1997), carece aún de una preocupación más centrada en la mutación y configuración de nuevas identidades y formas de vida, concretamente en lo referente a su comportamiento e imaginario sexual (Guereña, 2018; Aresti, 2001; Vázquez y Moreno, 1997; Cleminson y Vázquez, 2016)<sup>2</sup>.
4. Así, el objetivo principal de este artículo es abrir una línea de análisis a través de la cual poder valorar, por un lado, en qué medida la conversión de Madrid en una metrópoli moderna cambió de rostro y multiplicó sus espacios y modos de acceso al consumo sexual, gracias en parte a la transformación de un mercado prostitucional que tuvo que afrontar la quiebra del sistema reglamentarista, así como al impulso de pujantes industrias culturales, particularmente de una industria teatral dominada por nuevos géneros comerciales «frívolos» o «sicalípticos», en los que la sexualidad acaparó el

2 Hoy en día existe una creciente producción historiográfica sobre historia de la sexualidad en España, en la que, sin embargo, no se ha reflexionado sobre el marco de relación entre las identidades, imaginarios y actitudes y el espacio o el contexto específico en la que éstas se conforman y se desarrollan.

centro del escenario. Por otro lado, se busca evaluar hasta qué punto esa transformación de la oferta erótica en Madrid corrió pareja de una mayor impronta de la sexualidad en el espacio público, no sólo por la creciente presencia de prostitutas clandestinas en las calles, sino también por la influencia de teatros como el Martín, que desplegaron un potente aparato propagandístico y publicitario a través de carteles y anuncios. Ello supuso la propagación por la capital de heterogéneos discursos e imágenes sobre la sexualidad, cuya recepción por parte de los ciudadanos, si bien no fue unívoca y atravesó procesos de reinterpretación, remodelación o apropiación, contribuyeron sin duda a ampliar el listado de opciones de comportamiento sexual legítimo, ensanchando los márgenes de una «normalidad sexual» pública, tradicionalmente encorsetada en antiguas nociones sobre el matrimonio o la procreación (Aresti, 2002; 125-150).

5. Para ello se recurre a un caso concreto, el de la calle Santa Brígida, cuya atmósfera sexual – generada por la presencia de una variada oferta prostitucional y por el impacto del espectáculo erótico del Teatro Martín– ha sido reconstruida mediante el uso de fuentes de diversa tipología y procedencia.
6. El recurso a un ejemplo concreto se explica por la necesidad de desarrollar un análisis intensivo y a ras de suelo para tratar de responder interrogantes que difícilmente podrían resolverse si no es mediante la descripción densa y la mirada micro, cuya validez para afrontar estudios de este tipo ha sido sobradamente demostrada en obras ya clásicas (Ginzburg, 1976; Darnton, 1987; Geertz, 1973) pero también en estudios recientes (Walkowitz, 2012). Sin embargo, la elección de esta calle y este teatro es, en parte, arbitraria, en tanto que el proceso que pretende estudiarse no se circunscribe a los límites marcados por el Teatro Martín o Santa Brígida, sino que es común a otras calles y distritos de la ciudad donde emergieron estos pequeños «templos frívolos» como el Cabaret Barbieri, en la calle de la Primavera, el Teatro Romea, en la calle de Carretas o el Gran Metropolitano, enclavado en una de las arterias principales del suburbio de los Cuatro Caminos. Asimismo, el fenómeno que aquí se refleja no encontró lógicas ceñidas al marco concreto de la ciudad de Madrid, sino que dependió de dinámicas de transformación e intercambio que se superponían a los límites locales o nacionales y conectaban con otros núcleos urbanos como París, Londres, Viena, Berlín o Nueva York, cuya idiosincrasia se acercaba quizá

más a la de Madrid que la que podría definir a otra región no urbana del marco peninsular.

## **2. La mutación de la oferta sexual prostitucional y su impronta en el espacio público**

---

7. El entorno y la propia calle de Santa Brígida eran ya conocidos antes de los años frívolos del Teatro Martín como paraje de intercambios sexuales dentro de la ciudad. Desde mediados del siglo XIX, gran parte del área del llamado distrito de Hospicio, que ocupaba la zona noreste del casco antiguo de la capital, se había configurado como punto de concentración de burdeles, que sintieron en sus propios cimientos la fuerte transformación del extenso y complejo mercado prostitucional madrileño a lo largo de las primeras décadas del nuevo siglo.
8. El trazado quebrado de Santa Brígida aparecía ya reflejado en el plano de Madrid al menos desde el siglo XVII, momento en que aquel sector lindaba por el norte con los confines de la Corte. La zona mantuvo su condición de barriada hasta el último tercio del siglo XIX (Sambricio, 1999; Ruiz, 1976; 283-346), momento a partir del cual el imparable crecimiento de la ciudad empezó a acogerla en un nuevo núcleo urbano, que se fue conformando a medida que ésta crecía desordenadamente por sus extremos, ayudada por la definitiva demolición de la cerca de Felipe IV en 1868 (Pallol, 2013). La consolidación del distrito favoreció la aparición de nuevos espacios para el meretrício, que ampliaron y diversificaron una oferta concentrada hasta entonces en los barrios del centro, los barrios bajos del sur y las calles del barrio de las Huertas (Cuevas, 2007; 30).
9. La presencia del meretrício en el sector se mantuvo vigente durante las siguientes décadas y se adaptó a los fuertes cambios que atravesó la ciudad, que a la altura de 1930 situaron a Santa Brígida en medio del abigarrado y dinámico centro de la capital madrileña, arropada por los ensanches norte y este y por los ya consolidados suburbios de los Cuatro Caminos y de la Prosperidad. Entre 1890 y 1936 aquella zona de la ciudad albergó, al menos, 34 burdeles, que ocuparon 28 de las 61 calles que conformaban entonces el distrito de Hospicio<sup>3</sup>. Como señalaban en una revista «ligera» en el año

3 Debido a la pérdida o desaparición de la documentación derivada del llamado Servicio de Higiene Especial de la ciudad, encargado del control y la vigilancia administrativa,

1922, el *flirt* de Santa Brígida y su entorno se asociaba a una imagen muy clara – una mujer desnuda en un lujoso salón –, de espaldas a un hombre que la observa detenidamente- que hacía referencia directa a su fuerte impronta en el imaginario público como espacio prostitucional.

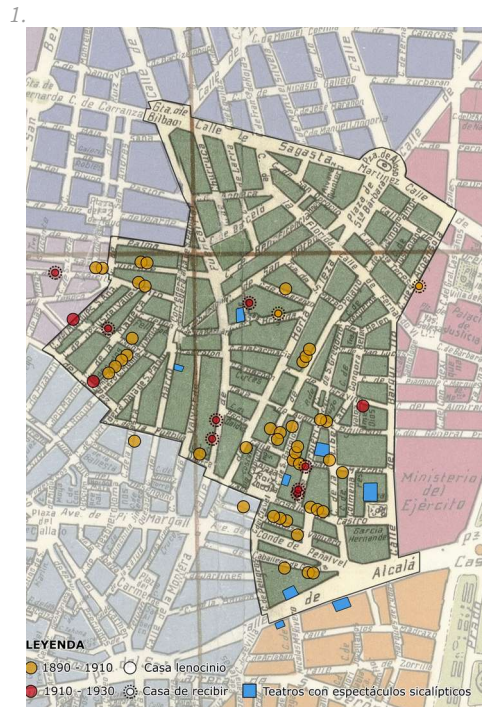


Imagen 1: Plano de casas de prostitución.  
Fuente: Hemeroteca Digital. BNE.

10. En las décadas del cambio de siglo, la prensa rescata en sus páginas algunas de estas primeras casas de prostitución a través de noticias sobre escándalos, hurtos, suicidios, agresiones o quejas de vecinos que apuntaban a burdeles como los de las calles San Bartolomé, Reina, Pelayo, Caballero de Gracia, San Vicente, Escorial, Espíritu Santo, Molino del Viento, Infantas o

médica y policial del mercado prostitucional reglamentado, así como la imposibilidad de acceso a los registros de la Dirección General de Seguridad sobre prostitución ilegal o clandestina, resulta imposible elaborar un listado completo de las casas de prostitución del distrito en aquellas décadas. La estimación ha sido elaborada a través de noticias de prensa de época y de expedientes judiciales recogidos en la documentación del Juzgado de Primera Instancia e Instrucción del Distrito de Hospicio.

Arco de Santa María<sup>4</sup>. Señaladas en las descripciones como «casas de lenocinio», la mayoría de ellas respondía al tipo de burdel de régimen interno, piedra angular del sistema reglamentarista vigente en Madrid, con sus respectivas reformulaciones, desde 1847 hasta el año 1935 en que fue abolido. A grandes rasgos, consistía en una casa regentada por un ama con pupilas que residían en el propio burdel. Tanto la casa como sus inquilinas estaban obligadas a matricularse en el registro de la sección de Higiene Especial y las prostitutas debían contar con una cartilla identificativa en la que constasen sus datos personales y la certificación de haber pasado los reconocimientos facultativos semanales que se exigían en los reglamentos. Estas disposiciones afectaban de forma similar a las amas de las llamadas casas de citas, de paso o de compromiso, casas sin inquilinas que recibían a prostitutas externas a cambio de un pago por el alquiler de la habitación, e igualmente a las mujeres «libres», que ejercían en sus propios domicilios y que estaban obligadas, aún así, a inscribirse en el registro (Guereña, 2003; Cuevas, 2007; Rivas, 2013; 345-368).

11. El reglamento prohibía asimismo anunciar las casas de lenocinio o colgar en balcones y ventanas objetos hacia el exterior que permitieran su identificación. Era obligatorio el uso de cortinas tupidas para que nada de lo que ocurriera en la privacidad del burdel pudiera verse desde la calle. Además, el negocio no podía instalarse en edificios adyacentes a cafés, fondas o tabernas, espacios donde les estaba prohibida la entrada a las prostitutas, e incluso las pupilas libres tenían prohibido detenerse en las esquinas y puertas de los burdeles para atraer a los clientes, así como llamar la atención y molestar a los transeúntes profiriendo expresiones provocativas o llamándoles desde las habitaciones (Cuevas, 2007; 17-18; Guereña, 2003; 236). Pese a la evidente distancia entre el reglamento y el funcionamiento real de las casas de prostitución en su día a día – visible a través de las denuncias a algunas amas por infringir las normas<sup>5</sup> o mediante la supervivencia, durante todo el periodo, de la prostitución clandestina – el sistema reglamentarista pretendía prevenir y evitar no sólo el contagio de las enfermedades venéreas asociadas al meretricio, sino también su exhibición, persiguiendo su manifestación escandalosa y evitando así su influencia sobre la

4 Menciones a ellas en *La Iberia*, 22/05/1889; *La Iberia*, 16/11/1889; *El Liberal*, 18/11/1889; *El País*, 18/01/1890; *El Liberal*, 13/02/1890, entre otras.

5 Véase la denuncia a una casa de lenocinio de la calle Molino del viento por «tener la puerta abierta y la luz de la escalera después de las doce de la noche»: *La Unión Católica*, 9/09/1891 y 26/09/1891. Otras denuncias en *El Globo*, 19/09/1900; *El Día*, 27/06/1903.

moralidad pública (Guereña, 2003; 206). Como «mal necesario», la prostitución se toleraba siempre y cuando ésta se ejerciera de puertas hacia adentro. Se buscaba apartarla de la calle, de la mirada pública, ocultarla tras las puertas de los burdeles, en un momento en que el propio discurso normativo en torno a la sexualidad seguía esa misma lógica de negación y silencio.

12. No obstante, a partir de la primera década del nuevo siglo se empieza a advertir una profunda crisis en el sistema reglamentarista que va a tirar definitivamente por tierra el propósito de aislar en el espacio privado de las casas de lenocinio el intercambio sexual asociado al meretricio. La progresiva desaparición del burdel con pupilas permanentes o su reconversión en las cada vez más presentes casas de paso o de citas, sumado al imparable crecimiento de la prostitución clandestina y su dispersión por nuevos espacios de ocio surgidos al calor de la modernización de la ciudad, va a generar un desplazamiento progresivo de la prostitución hacia las calles y una mayor impronta y visibilidad de la misma en el espacio público (Corbin, 1978; 171-314; Corbin y Perrot, 2001; Moreno, 1997; 119-134; Guereña, 2003; 290-304).
13. Esta crisis, común a otras ciudades del contexto occidental, tuvo su manifestación más visible en el fuerte descenso del número de casas matriculadas en la sección de Higiene Especial (Guereña, 2003; 293) y en el declive de los ingresos obtenidos por la administración a través de las cuotas abonadas (Moreno, 1997; 120). La presión ejercida sobre las amas por el aumento generalizado de los precios de alquiler en Madrid (Pallol *et al.*, 2013; 161-180; De Miguel, 2016), pudo ser una de las causas del cierre de muchos prostíbulos de régimen interno – como el de la calle Hortaleza número 46 o Caballero de Gracia número 52<sup>6</sup> – que no podían asumir el pago de la renta y las mensualidades que debían satisfacer por los reconocimientos médicos de las prostitutas (Cuevas, 2007; 18; Moreno, 1997; 120)<sup>7</sup>. El análisis de las noticias de prensa confirma en gran parte esta caída de la *maison close*, pues la mayoría de las menciones a ella referidas pertenecen a los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, siendo mucho menos frecuentes a partir del periodo de entreguerras y casi inexistentes en la década de 1930. Paralelamente, la extensión de la *maison ouverte* sin

6 *El Heraldo de Madrid*, 12/09/1908.

7 En la ciudad de Sevilla, el propio jefe del Servicio de Higiene Especial manifestó en un escrito a la Alcaldía la tendencia de las amas a no pagar las cuotas mensuales o incluso a devolver las licencias ante la imposibilidad de afrontar todos los gastos derivados del mantenimiento de la casa.

pupilas permanentes, cuyo coste de mantenimiento era más asequible, fue otro de los síntomas de esta crisis del reglamentarismo y puede apreciarse en la acentuación, en estos últimos años, de alusiones a casas de citas o de recibir emplazadas en distintas calles del distrito, recuperadas a través de los expedientes judiciales o de las fichas de empadronamiento municipal.

14. La propia calle Santa Brígida albergaba una de estas «casas abiertas» que proliferaron en Madrid en las primeras décadas del siglo XX. Según los datos del empadronamiento municipal, el burdel se abrió al público en 1900 y ocupó el edificio completo del número 29 de la calle hasta al menos 1935, en que aparece reconvertido en un negocio de alquiler de habitaciones. Desde 1850, el edificio había sido utilizado para arrendamiento residencial, hasta 1890 en que, salvo el piso principal y la cochera, todas las demás viviendas se encontraban desalquiladas. En 1900, Felisa Zuzuarregui Lecuona abrió la primera casa de recibir, abonando un alquiler anual de 3600 pesetas y asumiendo una contribución industrial -prueba de que estaba matriculada- de 600 pesetas anuales. Felisa se mantuvo al frente de la casa hasta 1915, año en que una nueva *madame*, María Albendoa Peña, asumió el negocio. A ella seguirían Josefa Cano Riesgo, Antonia Muñoz Villalba y Luisa de la Fuente Blanco, quienes regentaron el burdel, junto a sus respectivas sirvientas, a lo largo de los más de treinta años en que éste estuvo en funcionamiento<sup>8</sup>. En todos estos años la casa quedó registrada en la casilla dedicada a «industria o comercio que se ejerce en la habitación» como «casa de recibir» o «casa de paso», y, a diferencia de otras casas de lenocinio o de tolerancia<sup>9</sup>, donde aparecían las pupilas empadronadas, ésta no poseía prostitutas internas.

15. Varios datos indican que se trataba, además, de un prostíbulo de cierta categoría. Más allá de su emplazamiento en una zona conocida por ofrecer burdeles de esta clase (Cuevas, 2007; 31), la presencia de varias sirvientas para atender el negocio era un signo de cierto estatus. Además, el elevado precio del alquiler – en torno a las 3600 pesetas anuales hasta 1924 y 5000 a partir de 1930<sup>10</sup> – y las propias características morfológicas de la casa

8 A.V.M. Estadística, Padrón de habitantes del barrio Hernán Cortés, consultados todos los años entre 1900 y 1935.

9 Véase, por ejemplo, la casa de lenocinio situada en Travesía de la Encomienda núm. 3. A.V.M., Estadística, Padrón de habitantes del barrio Duque de Alba, 1905. Ésta, sin embargo, constaba ya como casa de compromiso en 1930 y tampoco figuraban ya en ella prostitutas internas.

10 Véase sobre el plano de precios de alquiler en Madrid en 1930 (De Miguel, 2015; 830).



apuntan en esta dirección. Según el registro padronal, ésta contaba con un total de 23 habitaciones distribuidas a lo largo del principal y el segundo piso, cuyo tamaño y emplazamiento podemos conocer gracias a un expediente de reforma del edificio. Aunque en la documentación no aparecen los datos de todas las dependencias, sí constan los de la estancia a la que afecta la reparación y los de su contigua – similares e incluso inferiores a las del resto de la casa – cuyas dimensiones – 2,25 x 4,10 x 3,8 metros de alto – permiten considerar que se trataba de una vivienda de cierta clase, similar a las que predominaban en otras calles del distrito (Díez de Baldeón, 1986; 163-187)<sup>11</sup>.

2.

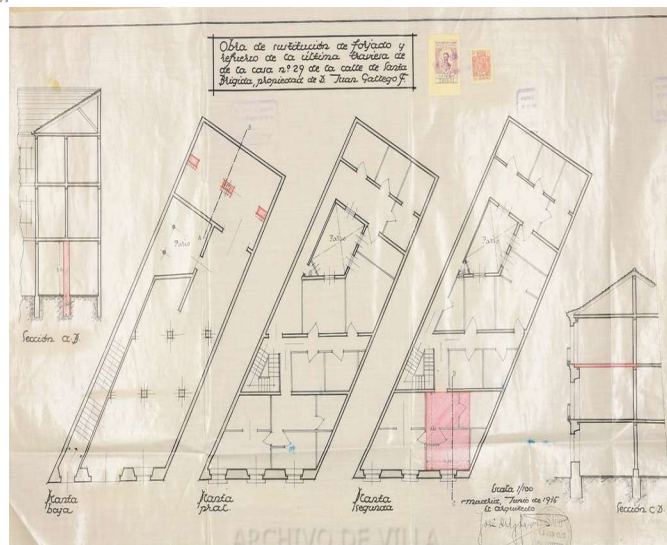


Imagen 2: Plano de la casa núm 29 de la calle de Santa Brígida (1935). Fuente: A.V.M. Exp: 45-27-1

16. La casa de Santa Brígida funcionaba como una *maison ouverte* de buena posición, recibiendo a mujeres de la calle que alquilaban habitaciones para ocuparlas con sus acompañantes. Sin embargo, éstas no tenían

Por comparar con otras casas de prostitución de otras zonas de la ciudad, el alquiler de la ya citada casa de la Travesía de la Encomienda núm. 3 eran 1500 ptas. anuales en 1905, frente a las 3600 ptas. de Santa Brígida núm. 29. A.V.M. Estadística, Padrón de habitantes del barrio Duque de Alba.

<sup>11</sup> A.V.M. Exp: 45-27-1.

por qué ser necesariamente prostitutas. Una noticia de *El Correo Español* sobre el asesinato de la joven Dolores Jiménez el 11 de septiembre de 1916 muestra cómo los cuartos de Santa Brígida fueron también escenario de intercambios sexuales al margen del mercado prostitucional: Dolores había acudido a la casa junto a su novio Francisco Llorente y había permanecido con él hasta la mañana siguiente cuando, tras dos disparos del revólver de Francisco, la encontraron muerta sobre el lecho de la habitación<sup>12</sup>. Y éste no era un caso excepcional. Son múltiples las alusiones a situaciones similares que aparecen en las páginas de prensa o en la documentación judicial (De Pedro y Pallol, 2016; 289-306; Clement, 2006)<sup>13</sup>. Pilar López y Alfonso Berdegne, de 18 y 21 años de edad, visitaron también la casa de la calle Santa Brígida una noche de 1921, tras haber estado bebiendo ron en un tupi de la calle San Bernardo<sup>14</sup>. Igualmente, la joven sirvienta Dolores Domínguez y su novio Matías Carrascosa, que se habían conocido en un baile llamado La Gruta, visitaron distintas casas de citas de las calles Espíritu Santo, San Bernardo y Santa Margarita durante las noches en que ella se fugó del hogar materno<sup>15</sup>. Y lo mismo hicieron Mercedes Carrió y Fernando Álvarez Neira en 1918, quienes llevando juntos tres meses, decidieron ir a la casa de recibir de la calle Fuencarral número 51, que «por ser céntrica, de buen aspecto y con ascensor» les inspiraba confianza<sup>16</sup>. El creciente número de casas de citas surgidas en Madrid en estas décadas acogieron a jóvenes parejas, amantes, adúlteros, convirtiéndose en espacios donde desplegar prácticas y comportamientos sexuales que estaban encontrando en la ciudad y en sus rincones un escenario idóneo donde fermentar.

17. El uso de estas casas de citas no se limitaba, por tanto, al meretricio. Su emplazamiento en una zona que disponía de cada vez más diversos espacios de entretenimiento – teatros, tabernas, dancings, kursaals, tupis y cabarets – y cercana además a los cinematógrafos y bares americanos de la nueva Gran Vía (De Miguel, 2016; 717-806; Baker, 2008; 157-181), favorecía que funcionaran, más bien, como parte de la ruta de ocio nocturno que ofrecía la ciudad, como una última parada donde ir a beber y a divertirse en compañía de mujeres que podían ser o no prostitutas. Por esta razón,

12 *El Correo Español*, 12/09/1916.

13 Aparte de las señaladas, se pueden encontrar más menciones de este tipo referentes a esta zona de la ciudad en *El Globo*, 04/02/1928; *El Liberal*, 11/12/1926; A.G.A. Justicia. (07) 041.006. Caja 44/15457.

14 A.G.A. Justicia (07) 041.006. Caja: 44/15461.

15 A.G.A. Justicia (07) 041.006. Caja: 44/15472.

16 A.G.A. Justicia (07) 028.004. Caja: 41/19852.

muchas de estas *maisons ouvertes* se diferenciaron, en su fisonomía, del clásico burdel con habitaciones y un salón donde escoger a la prostituta. Las casas se adaptaron a una demanda sexual en pleno proceso de transformación en la que el ritual asociado al acto sexual rechazaba la exhibición tosca y directa y prefería su enmascaramiento a través de un halo de *glamour* y divertimento (Corbin y Perrot, 2001; 526; Kooistra, 2003; Gilfoyle, 1994; Corbin, 1978; 285-299; Moreno, 1997; 126-131). Ello explica la aparición de noticias como la que en marzo de 1926 revelaba *El Globo* sobre la «alegre correría» y el escándalo de unos jóvenes que habían acudido a altas horas de la madrugada a la casa de la calle Santa Brígida<sup>17</sup>. Algo similar a lo sucedido en una casa de citas de la calle Barbieri número 3, cuyos detalles quedaron plasmados en la documentación procedente de un sumario judicial incoado por estafa en 1921.

18. La casa estaba regentada por Enriqueta Clavijo, una sevillana de 30 años que gestionaba el negocio ayudada por sus tres sirvientas. Al tratarse de una casa abierta, ésta recibía prostitutas externas como Margot González – de 25 años, que vivía en la calle de la Parada –, Amparo González – de 27, cuyo domicilio se encontraba en la calle del Ave María – y Ángeles de Diego – de 25 años e inquilina en la calle San Marcos –<sup>18</sup>. Una noche de abril de 1921 dos abogados, José María Rodríguez de Arel y Yagüe y Fernando Hernández Agero y Arenas, acudieron junto con otros dos jóvenes a la casa de la calle Barbieri «con propósito de ir a pasar un rato de toma con las mujeres que allí hubiera e invitarlas a unas botellas de vino». Según Enriqueta, los jóvenes «llegaron a su casa a las 18:30 horas» y consumieron «5 botellas de Jerez del Real Tesoro, 3 botellas de champán, marca Pomerit seco, 8 copas de coñac y 12 cajas de cigarros», tras lo cual dos de ellos se fueron y los otros se ocuparon con «5 mujeres que había en la casa (...) uno de ellos con dos y el otro con tres». Al conocer el importe de 425 ptas. que le debían a Enriqueta, los jóvenes se negaron a satisfacerlo, alegando que «no les daba la gana de pagar» porque el precio, afirmaba uno de ellos, era un abuso. Ellos insistían en que «debido a su posición económica hubieran hecho una llamada a sus domicilios para que inmediatamente se les hubiese enviado dinero para hacer frente al pago» pero que no estaban dispuestos a hacerlo debido a que «la Enriqueta se inventa, para ocultar el valor que pide

<sup>17</sup> *El Globo*, 25/03/1926.

<sup>18</sup> A.G.A. Justicia. (07) 041. 006. Caja: 44/15457.

por las bebidas, que consumieron más y quiere cobrarles 50 ptas. por el tiempo que tuvieron entretenidas a las mujeres»<sup>19</sup>.

19. Independientemente de cuál fuera la versión real, el expediente muestra cómo, en efecto, más allá de un burdel, la casa era un espacio de ocio y sociabilidad donde no sólo se acudía a tener sexo con prostitutas. Ir a pasar «un rato de toma», o a «invitar a las mujeres a unas botellas de vino», así como llevar a una joven después de una noche por los bailes de Madrid eran comportamientos frecuentes en estas casas de citas, en las que las formas de intercambio sexual que en ellas se desarrollaban empezaban a difuminar las fronteras que en otro momento marcaron y separaron tan visiblemente la oferta prostitucional.
20. Y es que los propios espacios de la prostitución empezaron a diversificarse a medida que ésta abandonaba el reglamentarismo y salía de los burdeles, disgregándose por una ciudad que facilitaba su desarrollo clandestino. Aparte del cierre de muchas casas de régimen interno y de la generalización de la maison ouverte, la crisis del sistema se manifestó también a través del imparable aumento de la prostitución no regulada, cuya propagación por distintos espacios de una ciudad que entre 1900 y 1930 había doblado su tamaño fue difícilmente controlable por un cuerpo policial escaso e ineficaz (Turrado, 2002; Cámara, 2016). Antiguos burdeles pasaron a la clandestinidad, como por ejemplo el de la calle de la Reina número 13, que fue descubierto en una inspección ocular puesta en marcha en el proceso de investigación de un caso de prostitución de menores en 1930. En el informe, la policía declaraba que «los muebles, la decoración y la forma en que está montado el piso en cuestión dan una idea exacta de los fines a los que se trata», pues «el piso de Reina 13 primero izquierda cuenta con 4 dormitorios, comedor, cocina, cuarto de baño, dormitorio de la criada, despensa, retrete, todo el amueblado de lujo, todos los dormitorios con armario de luna, tocador y mesilla de noche, comedor, y dos aparadores» y aunque «no se podría decir a ciencia cierta que el piso estuviere dedicado a prostitución, el lujo que presentaba apuntaba a que así era»<sup>20</sup>.
21. Pero más allá de los burdeles, en estas décadas se percibió una creciente visibilidad de la prostitución en el espacio público de la ciudad. El aumento de las quejas de vecinos sobre la presencia de «mujeres de vida

19 A.G.A. Justicia. (07) 041. 006. Caja: 44/15456.

20 A.G.A. Justicia. (07) 041. 004. Caja: 3269.

airada» paseando libremente por las calles de Madrid es una prueba fehaciente de ello (Pallol, 2018), quejas en las que habitualmente se señalaba a la ausencia de vigilancia o a la incapacidad de las autoridades para hacer frente a un problema que se consideraba creciente en la sociedad urbana de aquellas décadas. Los vecinos de la calle de Santa Brígida, por ejemplo, que en 1902 denunciaban el disgusto que sentía el vecindario de la calle con motivo de los «escándalos que con frecuencia se promueven» en el burdel de dicha calle «y de los constantes insultos y provocaciones por parte de la dueña de la casa»<sup>21</sup>, en 1915 se quejaban ya de la escasez de vigilancia en Santa Brígida, así como en las calles colindantes de Santa Águeda y San Mateo, por

Dejar circular libremente y desde primeras horas de la noche a toda clase de palomas de bajo vuelo que, estacionándose en grupos por las esquinas y quicios de las puertas cocheras, no sólo molestan a los transeúntes sino que a veces se permiten frases poco limpias contra las vecinas.<sup>22</sup>

22. Además, la presencia de meretrices clandestinas no se limitaba a las calles y plazas de la urbe madrileña. Las tabernas y bares, pero especialmente los nuevos dancings, kursaals, tupís, ambigús y cabarets que ofrecía la ciudad se consolidaron como centros de concentración de formas de prostitución no regulada, que se camuflaba en un ambiente en el que los nuevos oficios de alterne – como el de tanguista o taxi-girl – y las conductas desenvueltas de las jóvenes dificultaban notablemente la identificación y persecución del ejercicio prostitucional. Un buen ejemplo de ello lo constituye una causa judicial incoada en 1921 por la supuesta violación de Justa Martínez y Sebastiana Malo en un restaurante de la calle San Marcos 23. Las jóvenes habían conocido a Antonio Fernández y a Roberto Sánchez en la Puerta del Sol, quienes las invitaron a ir con ellos a un merendero llamado La Rioja en las Ventas del Espíritu Santo. Al parecer, transcurridas unas horas decidieron ir juntos al restaurante El Racimo de Oro, donde ocuparon el cuarto reservado en el que, según las declaraciones de ellas, Antonio y Roberto las desfloraron a la fuerza, llevándolas después a un café y dejándolas allí. Pese a las negativas del dueño del local a reconocer la privacidad que ofrecían sus reservados, afirmando que «las puertas estaban permanentemente abiertas y se ve el interior», finalmente quedó patente – ellas mismas lo reconocieron – que Justa y Sebastiana se habían acostado

21 *El País*, 26/09/1902; *El Imparcial*, 26/09/1902.

22 *El Correo Español*, 31/07/1915.

allí voluntariamente con sus acompañantes, llegando incluso a intercambiar las parejas, y que habían decidido denunciarles porque «les habían prometido dinero y luego no se lo dieron». Ellos ya habían señalado que por la forma en que ellas «se conducían» no parecía ser su primera vez y que además al salir del restaurante ellos se habían marchado, dejándolas en un tupí de la calle del Príncipe<sup>23</sup>.

23. Justa y Sebastiana habían pasado la noche con los jóvenes a cambio de invitaciones y dinero, pero su forma de venderse nada tenía que ver con la de una pupila interna de una casa de tolerancia. En el Madrid de aquellas décadas, la mutación del mercado de la prostitución, unida a la transformación de las pautas de relación entre los jóvenes y al relajamiento y liberación de las costumbres propia del mundo urbano, estaban desdibujando los límites que en tiempos precedentes habían definido tan marcadamente lo que era y no era una práctica prostitucional. La confusión de comportamientos y su confluencia en las calles y en distintos espacios de ocio compartidos, dificultó su identificación y control y favoreció la presencia en el espacio público de actitudes que hasta entonces no se mostraban tan resueltamente de puertas hacia afuera. Las cosas estaban cambiando fuera y dentro del mundo prostitucional y las ciudades de principios de siglo fueron, a su vez, impulsoras y principales escenarios de tales transformaciones.

### **3. El Teatro Martín. Sexualidad y espectáculo en la gran ciudad**

---

24. Además de las pisadas de tacón sobre los adoquines y las frases desvergonzadas de las prostitutas callejeras, los habitantes de Santa Brígida percibieron otra mutación de gran calado que tomaba cuerpo en su vecindario en los meses previos a 1920. Desde el verano del año anterior, el ruido de las obras de reforma del oscuro y angosto Teatro Martín fue el primer aviso de una impronta creciente que el nuevo «templo de la sicalipsis» marcaría en la calle y sus alrededores, contribuyendo a condensar aún más la atmósfera sexual que se respiraba en aquella zona de la ciudad.
25. El Teatro Martín había visto la luz ya en diciembre de 1870, cuando el propietario del patio-cochera del número 3 de la calle de Santa Brígida, Casimiro Martín, decidió construir un coliseo en sustitución del taller de

23 A.G.A. Justicia. (07) 041.006. Caja: 44/15465.

coches que regentaba<sup>24</sup>, llenando la «falta de un establecimiento de esta especie en la parte Norte de Madrid», todavía entonces considerada una «populosa barriada» alejada del centro de la ciudad<sup>25</sup>. La apertura del Martín coincidía con la de otros tantos teatros y salones que, a pesar de la mal llamada «crisis del teatro», afloraron en Madrid en aquellos años<sup>26</sup>, dando cabida a nuevas fórmulas comerciales – el género chico, el cuplé, las *variétés* – vinculadas a un mercado del ocio y del espectáculo en expansión (Uría, 2003; 347-382), que mantuvieron una salud boyante durante estas décadas y contribuyeron a convertir la ciudad en uno de los centros teatrales más dinámicos del entorno europeo (Salaün *et al*, 2005; Moisand, 2013). Así, en un contexto marcado por el apogeo del género chico, se construyó un teatro de barrio, modesto y de precios exiguos, que hasta la década de 1920 alternó empresarios y escenas de zarzuela y opereta cómica que a veces compartían cartel con compañías melodramáticas, especialmente en temporada navideña<sup>27</sup>. Las páginas de prensa recogen lo duros que fueron los primeros años para el coliseo y la intermitencia de sus representaciones. En las últimas décadas del siglo XIX fueron habituales los chistes y alusiones a sus cierres habituales por reformas<sup>28</sup>, las suspensiones temporales para solucionar problemas del alumbrado<sup>29</sup>, sus malos olores y sus pésimas condiciones e infraestructura<sup>30</sup>. No obstante, los asequibles precios – la butaca costaba 25 céntimos en 1893<sup>31</sup> – y el éxito de la mayoría de las obras

24 A.V.M. Expediente: 10-205-39.

25 *La Época*, 03/12/1870; *La Correspondencia de España*, 24/10/1897; *El Imparcial*, 23/10/1898.

26 Cartografía histórica de los teatros madrileños:

[www.march.es/musica/teatro-musical/mapa.aspx](http://www.march.es/musica/teatro-musical/mapa.aspx)

27 La evolución del teatro y su especialización en distintos géneros teatrales ha sido reconstruida a través del análisis de la programación y de los anuncios de inauguración de temporada desde 1870 hasta 1936, que incluían un pequeño listado de la compañía contratada y un resumen del tipo de obras en las que estaba especializada.

28 *El Liberal*, 03/01/1890; *La España Cómica*, 09/02/1890; *La Época*, 26/09/1894; *El Heraldo de Madrid*, 23/09/1901. Los expedientes de algunas de estas reformas en: A.V.M. Expedientes: 9-167- 57, 16-40-111, 16-332-74, 18-142-28.

29 *La España Artística*, 08/10/1890; *El Liberal*, 06/12/1890; *El Heraldo de Madrid*, 07/11/1892.

30 Llama la atención, por ejemplo, una noticia de *El Heraldo de Madrid* del 28 de octubre de 1900 en que se compara al “cutre Teatro Martín” con el lujo del Salón Japonés; *La Lectura Dominical*, 26/08/1905; *El Liberal*, 16/09/1905.

31 *El Liberal*, 09/12/1893. Otras menciones a los exiguos precios en *La Correspondencia de España*, 26/12/1895; *El Imparcial*, 28/09/1894; *El Imparcial*, 20/09/1896; *El Heraldo de Madrid*, 05/12/1916.

que en él se estrenaban parecían dotar de una gran afluencia al pequeño teatro de la calle de Santa Brígida<sup>32</sup>.

26. A excepción de puntuales chistes subidos de color<sup>33</sup> y de la contratación, en los veranos de 1906 y 1914, de dos compañías de varietés que incluían la exposición de cuadros sicalípticos y sugestivas obras como «El preservativo del rostro»<sup>34</sup>, no fue hasta llegados los años 20 cuando el Martín adoptó su merecido apodo de «teatro frívolo». Éste mantuvo distancia con la primera «ola verde» que entre 1895 y 1915 arrasó salones y coliseos como el Actualidades, el Salón Rouge, el Salón Bleu, el Salón Japonés, el Trianon-Palace, el Barbieri, el Alhambra o el Circo Price, y que tuvo sus principales manifestaciones en los cuplés sicalípticos de artistas como La Chelito, Pilar Cohen, La Fornarina o La Bella Dorita (Salaün *et al*, 2005; Salaün, 1990; López, 1988; Villarín, 1990). Así, era frecuente encontrar en las páginas de la prensa teatral comentarios favorables al humilde coliseo, como el que en 1895 aparecía en *El Correo Español*, felicitando al empresario por «regenerar el Martín, presentando buenas obras que, llenas de cultura, agradan y distraen, y siguen apartándose en lo nuevo de lo pornográfico, cancanesco, plástico y demás aficiones del día»<sup>35</sup>.

27. Aunque entre 1916 y 1918 el Martín acogió puntualmente a pequeñas compañías de varietés y género ínfimo y presentó revistas algo más calurosas – como *El cuarto verde* o *Los secretos de Venus*<sup>36</sup> –, la consolidación y el éxito de éste como teatro sicalíptico vino de mano del director Salvador Videgáin y tras la reforma puesta en marcha en 1919 por el arquitecto Teodoro de Anasagasti. Ésta abarcó los meses de verano de aquel año y trajo consigo la demolición casi completa del antiguo edificio. Además de las mejoras realizadas en el vestíbulo de ingreso, las escaleras de acceso a los

32 *La Correspondencia de España*, 06/11/1891; *La Iberia*, 15/01/1893; *El Imparcial*, 04/07/1893. Destacan incluso algunas noticias sobre multas que le ponen al teatro por vender más localidades de las permitidas: *El País*, 11/10/1909; *El País*, 15/12/1912.

33 Por ejemplo, en las obras de *Gedeón* o *La tonta de capirote*, a las que se les atribuía un tono ligeramente atrevido y algo de pimienta y sal gorda: *El Liberal*, 13/01/1895; *La Correspondencia de España*, 01/11/1896; *La Época*, 19/11/1896; *El Liberal*, 15/12/1901.

34 *La Correspondencia de España*, 21/04/1906, 17/05/1906; *El Imparcial*, 11/03/1914; *Revista de Varietés*, 10/06/1914. Durante los meses del verano de 1906 en que la compañía del varietés trabajó en el teatro, el Martín adoptó el nombre de Eden Concert Madrileño.

35 *El Correo Español*, 12/10/1895; *La Iberia*, 21/02/1896; *La Unión Católica*, 28/10/1896; *La Correspondencia de España*, 23/12/1904.

36 De hecho, en 1917 la DGS llegó a suspender la obra *Ojito con las mujeres* por considerarla inmoral: *La Época*, 22/12/1917; *El Imparcial*, 22/12/1917.



palcos y los anfiteatros, el proyecto preveía un ensanchamiento del patio de butacas, cuya realización supuso una interrupción temporal de las obras en el mes de julio. La suspensión respondía a una petición del arquitecto municipal, quien consideraba que no se reunían las condiciones de higiene y ventilación requeridas por la normativa, entre otras cosas porque, «como en muchos otros teatros, las reformas persiguen, sobre todo, un aumento de las localidades»<sup>37</sup>. No obstante, la suspensión se levantó y el nuevo teatro fue estrenado el 11 de octubre de 1919. La reforma convirtió definitivamente al Martín en un coliseo «moderno y elegante», con más capacidad, y le permitió, gracias a su nueva situación surgida del rápido crecimiento de la ciudad y de la reconfiguración del centro urbano, abandonar ya para siempre el recurrente apelativo de teatracho de barriada (Fernández, 1989; 177). Como se señaló en la prensa:

El vetusto y maloliente teatro Martín, jaula en la que ha cantado — si aquello era cantar — el pájaro verde de la pornografía en las últimas temporadas, va a ser restaurado, o más bien reedificado, de modo que quepan en él 500 personas más... lo cual no será ventaja sino en el caso de que el espectáculo sea tolerable.<sup>38</sup>

28. Pero tal y como temía *La Lectura Dominical*, el teatro no cambió de orientación artística. A partir del estreno de *Las Corsarias* el 1 de noviembre de 1919 y hasta al menos 1936, el Martín se erigió como templo de la revista musical de visualidad y, juzgar por las numerosas referencias que aparecían en las páginas de prensa sobre el verdor o la excesiva pimienta de las obras que se representaban, la presencia del elemento sicalíptico fue permanente en sus representaciones.

37 A.V.M. Expediente: 22-190-82.

38 *La Lectura Dominical*, 06/07/1919.

3.

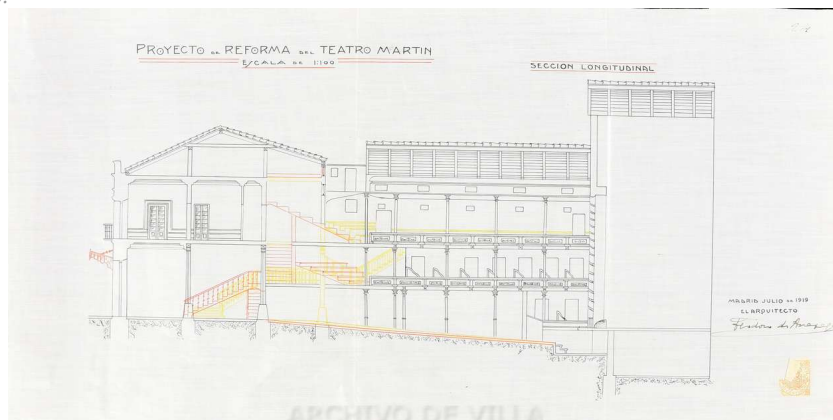


Imagen 3: Proyecto de reforma del Teatro Martín (1919). Sección. Fuente: A.V.M. Exp : 22-190-82

4.

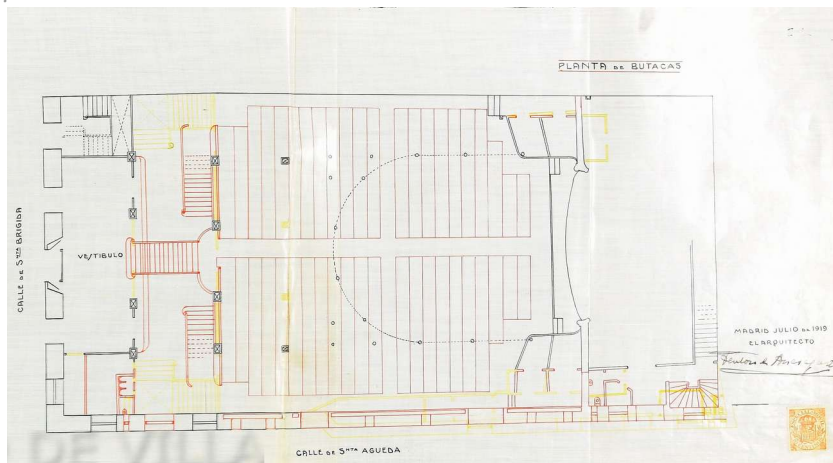


Imagen 4: Proyecto de reforma del Teatro Martín (1919). Planta. Fuente: A.V.M. Exp : 22-190-82

29. Producto de la evolución que el teatro lírico español había experimentado desde el último tercio del siglo XIX, la revista consistía en una sucesión de cuadros y números musicales relacionados o no mediante un hilo argumental, que bebía de influencias extranjeras como la opereta, el vodevil francés, el *burlesque* o el *music hall*, combinadas con elementos castizos propios del género bufo, el sainete o la zarzuela. Aunque en un principio surgió como «revista de actualidad» para dar conocimiento de los principales acontecimientos sociales y políticos al público, con el paso de los años el género fue evolucionando hacia «formas más frívolas y descaradas, con la puesta en escena de argumentos picantes, chicas ligeritas de ropa y abundante sal gorda en los respectivos libretos» (Montijano, 2011).
30. El renovado género teatral conquistó masivamente los escenarios madrileños – especialmente el Eslava, el Romea, el Fuencarral, el Pavón o el Gran Metropolitano – así como los de los principales núcleos urbanos de la geografía nacional e internacional entre 1920 y 1936 (Navarro, 2015; Field, 2010; Vogel, 2009; Donohue, 2005; Jelavich, 1996; Bailey, 1987), y fue severamente denostado por una intelectualidad que veía en él un síntoma de la decadencia y mercantilización de una industria teatral que había abandonado sus propósitos artísticos y se apoyaba sólo en el entretenimiento banal, la inmoralidad y el negocio (Salaün, 2011; 65-85). Pero era la sicalipsis lo que llenaba los teatros. Así lo afirmaban al menos en *El Heraldo de Madrid* tras el intento del empresario Francisco Vázquez de abandonar la revista y moralizar el Martín en el verano de 1923:

No es tan fácil como parece cambiar de género en un teatro. Martín logró acreditarse como especialista en un repertorio sugestivo y frívolo que gozaba de numerosa clientela; mas al comenzar la presente temporada la empresa declaró que estaba dispuesta a rectificar su orientación, moralizando aquel escenario (...) Mas el público no se deja convencer tan fácilmente y todos los propósitos moralizadores se estrellaron contra la indiferencia de los espectadores. Esta ha sido la causa de que el Martín quiera volver nuevamente a sus antiguos fueros, aunque con una timidez que va en perjuicio del éxito de las producciones que se estrenan.<sup>39</sup>

31. No obstante, esa timidez le duró poco. Aunque tras el intento moralizador de Francisco Vázquez las revistas sicalípticas – que nunca abandonaron el escenario – tuvieron que compartir cartel con obras «decentes» y «para las familias», en la sección «galante», por la noche, siguió imperando

39 *El Heraldo de Madrid*, 09/11/1923.

el mandato de «poca tela, mucha luz y buenas tiplés»<sup>40</sup> gracias al estreno de composiciones como *La mujer chic*, *Levántate y anda* o el gran éxito de *Las mujeres de Lacuesta*, que en abril de 1926 logró acaparar y apartar las «zarzuelas serias» de la sección de tarde<sup>41</sup>. El triunfo de la revista en el Martín terminó por consagrarse cuando el coliseo fue arrendado por el afamado empresario teatral Paco Torres en 1927 – quien aglutinó triunfos tan sonados como *Las niñas de mis ojos*, *Los cuernos del diablo*, *Los Faroles*, *Ris-Ras* o *Cha-ca-cha* – y se mantuvo intacto cuando éste pasó a manos de Julián Ruiz en 1932, conservando así una trayectoria que había dado sus primeros pasos más de diez años atrás.

32. El éxito y la continuidad respondían a la buena acogida de la que disfrutaba este género entre los espectadores, que se traducían en llenos continuados, obras disponibles durante largas temporadas en cartelera y reposiciones posteriores<sup>42</sup>. La evidente atracción que ejercía el Martín y sus revistas de visualidad se veía reforzada, además, por el mantenimiento de precios asequibles a lo largo de todo el periodo – era habitual encontrar en prensa anuncios de grandes éxitos teatrales «a peseta butaca»<sup>43</sup> – que favoreció la asistencia de un público diverso, tanto en su ascendencia social como en su sexo<sup>44</sup>. Además, salvo en casos puntuales<sup>45</sup>, no parece que el Teatro se viera afectado por episodios de censura, por lo que la conformi-

40 *El Imparcial*, 17/07/1924; *La Unión Ilustrada*, 19/10/1924.

41 *La Voz*, 07/04/1926.

42 *La Correspondencia de España*, 20/10/1920; *La Unión Ilustrada*, 27/05/1925; *La Voz*, 21/10/1926; *La Correspondencia Militar*, 01/1927; *El Imparcial*, 03/03/1927; *La Libertad*, 11/04/1928; *La Nación*, 14/04/1928; *El Heraldo de Madrid*, 23/05/1928; *La Nación*, 05/11/1928. Sobre todo en los años 30, aparecen varias referencias en prensa sobre los llenos continuos del teatro y las dificultades para encontrar entradas: *El Heraldo de Madrid*, 18/12/1931; *El Heraldo de Madrid*, 22/11/1934; *Ahora*, 23/11/1934; *Ahora*, 18/01/1935; *Tararí*, 04/1936. Las reposiciones posteriores de grandes éxitos fueron un continuo a lo largo de la década de 1930, tal y como puede apreciarse en los expedientes de censura.

43 En 1933, por ejemplo, se anuncian los precios para la revista *Piezas de recambio*: butacas a 3, 2.50 y 1.75 ptas., entrada general a 0.75 ptas. Menciones a precios similares pueden verse en *La Voz*, 16/03/1927; *El Heraldo de Madrid*, 28/05/1927; *La Nación*, 05/06/1930; *La Liberal*, 28/04/1931; *El Heraldo de Madrid*, 24/12/1932; *La Nación*, 04/02/1933; *El Imparcial*, 09/04/1933.

44 La presencia de mujeres entre el público del teatro Martín sale a la luz en la prensa a través de noticias sobre incidentes causados por hurtos, pérdidas o escándalos: *La Unión Católica*, 29/09/1896; *El Heraldo de Madrid*, 19/01/1898; *La Época*, 23/11/1904; *La Correspondencia de España*, 09/12/1908; *El Liberal*, 08/04/1919; *La Libertad*, 28/09/1926. Destaca una noticia por una reyerta de mujeres en *La Correspondencia de España*, 09/12/1908.

45 *El Heraldo de Madrid*, 18/09/1924; *El Imparcial*, 16/03/1928.

dad con lo que allí se mostraba parecía reinar también entre las autoridades encargadas de su supervisión. Así, la nueva «sala de espectáculos» surgida tras la reforma promovida por el empresario Julián Ruiz y el director artístico Paco Loygorri en 1933, aunque no conservaba «ni los muros» del antiguo teatro, era sin embargo fiel a una ya tradicional orientación artística del coliseo de Santa Brígida:

Tres turnos de obreros. Se trabaja durante 24 horas (...). Género a cultivar: el de Martín, el del Martín clásico. La revista alegre, frívola, un poco picante, sin pornografía ni procacidades. Un género que pueda verlo y aplaudirlo todo el mundo. Un género que no cierre las puertas a las familias (...). El proyecto constituye una verdadera fantasía, digna de Madrid, en un rendimiento a Talía. Nuevo teatro en viejo marco. Caldo de rancia solera en moderna copa de cristal<sup>46</sup>.

33. Pero, ¿a qué se referían exactamente cuando hablaban del «género del Martín clásico»? Aunque resulta imposible conocer con exactitud la forma que adoptaban los espectáculos que se brindaban en el teatro, podemos aproximarnos a su contenido a través de la información que ofrecen los libretos de las obras, las escenas recuperadas en las fotografías de los periódicos y los informes policiales conservados en los expedientes de censura. Así, la propia trama de algunas de estas revistas permite intuir qué tipo de discursos sobre lo sexual se emitían desde el escenario y cómo éstos podían estar abriendo fisuras en una vieja moralidad que estaba perdiendo, poco a poco, su carácter unívoco. Por poner un ejemplo concreto, en la propia historia de la revista *Los Faroles*, estrenada en el Martín el 19 de marzo de 1928, el sexo y las facultades sexuales de los protagonistas constituían el tema central de la obra y empapaban cada una de sus escenas y diálogos. La llamada «fantasía cómico-lírica en un acto y cinco cuadros» contaba la historia de

Antón Martín, un humilde farolero de la calle Molino del viento, que decidía, a favor del progreso, subirse en un globo aerostático recién inventado. En su viaje conoce a Calixto, un vendedor de sombrillas y ambos tropiezan con la diosa Venus, quien los conduce a un país dominado por un matriarcado, Sobonia, donde los hombres tienen derecho a dos mujeres. Las cosas comienzan a complicarse para los recién llegados cuando conocen a Hortensio y a sus dos mujeres, Florinda y Floralia, con las que no puede cumplir su deber de marido debido al influjo del cuarto menguante de la Luna, que posee fatídicas consecuencias para los seres vivos, especialmente para los miembros viriles, al reducirlos considerablemente. Viendo entonces una oportunidad fácil de mantener una aventura, Calixto y Antón se marchan junto a las mujeres de Hortensio quien, al descubrirlos, los anuncia ante la guardia roja del imaginado país. Una vez que ambos son

46 *El Heraldo de Madrid*, 05/12/1933.

apresados, las sobonianas inician una revolución para liberar a los dos hombres que todo lo tienen intacto, y así poder disfrutarlos todas. Finalmente, acabada la guerra, la princesa de Sobonia promulga una nueva ley en la que estipula que todas las mujeres pueden disfrutar de siete hombres a la vez (Montijano, 2013; 73-74).

34. El mero hecho de poner la sexualidad sobre el escenario y concederle el papel de articular de la trama ya planteaba per se una ruptura. Pero además, las más de 30.000 personas que vieron *Los Faroles* en el Martín<sup>47</sup>, entraron en contacto con ideas sobre la poligamia y sobre una sexualidad femenina activa, dominante y triunfadora que se apartaba de antiguos cánones sobre el comportamiento sexual de las mujeres y se legitimaba a través de su puesta en escena y su buena acogida por parte del público y las autoridades. Y el caso de *Los Faroles* no era una excepción. Argumentos de este tipo fueron utilizados también en obras como *Las Corsarias* (1919), donde un grupo de mujeres secuestran a hombres para acosarlos, seducirlos y rifárselos como simple mercancía, así como en *Las de armas tomar* (1935) o *Las Mujeres de Lacuesta* (1926), donde también fueron expuestas conductas eróticas alejadas de patrones tradicionales que podían servir de enseñanza y ayudar a configurar un imaginario más desinhibido en torno a las conductas sexuales admisibles.
35. A ello ayudaban también los chistes de doble sentido que salpicaban frecuentemente los diálogos en este tipo de representaciones. Así, el 2 de noviembre de 1932, el policía encargado de acudir a presenciar el estreno de *La Piscina* reflejaba en su informe algunas bromas y frases propias de las «obras que habitualmente se presentan en dicho teatro» como una escena en la que un joven de Jodar (Jaén) le dice a su prometida «en cuanto nos den las bendiciones a Jodar»<sup>48</sup>. Y lo mismo hizo el Comisario-jefe Vicente Pizarro en su informe emitido sobre *¡Toma qué frasco!* (1932), reproduciendo «varias frases de color bastante subido y algunas de mal gusto» como «Lo mismo la daría por arriba que la daría por abajo, porque también es servicial», «Probaré a ver si le ha hecho efecto el preparado – sentándose sobre sus rodillas – ¿te sigue subiendo? Se me ha parao en el entresuelo y es raro porque a mí me funciona el ascensor toda la noche» o «No, no, nada. Yo la meteré un tarugo y verá usted qué bien duerme después»<sup>49</sup>. Abunda-

47 Según *La Libertad*, menos de un mes después de estrenada la obra, el 11 de abril, habían desfilado por el Martín 29.992 personas.

48 A.G.A. Cultura. Caja : (03) 36 21/05826.

49 A.G.A. Cultura. Caja : (03) 36 21/05836.

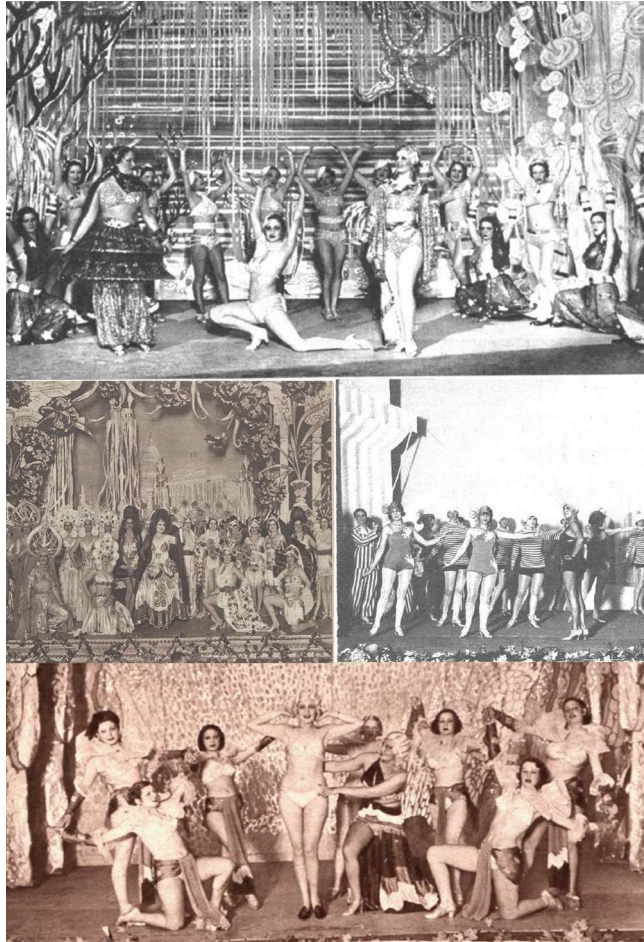
ban, asimismo, escenas como las que se recuperan en estas notas sobre la revista *Las de armas tomar* (1935), en la que, «desarrollándose ésta en dos garitas donde presta servicio de centinela un matrimonio recién casado da lugar a que ambos se metan en una de las garitas y a que, sorprendidos por el comandante, éste repita la acción con ella»<sup>50</sup>.

36. El aprendizaje y consumo sexual que suministraba el coliseo se remataba con la contemplación de los semidesnudos y, en ocasiones, desnudos integrales que adornaban los principales cuadros y la apoteosis de las revistas de visualidad. Por ejemplo, en *Lo que enseñan las mujeres* (1936), la primera escena se abría ya con una mujer desnuda de cintura para arriba haciendo el papel de una modelo para un pintor. La misma obra ofrecía, en el segundo acto, la exhibición de la bailarina Juanita Barceló interpretando una danza oriental, con el pecho cubierto con un pañuelo que en el curso de la danza se levantaba repetidas veces<sup>51</sup>. E incluso había ocasiones en que las actrices interactuaban con el público, como la señorita Carvajal en la misma revista, que baja al patio de butacas a interpretar una Java, besando a dos espectadores y sentándose en sus rodillas. Así ocurría en gran parte de estas revistas – a juzgar por las numerosas escenas fotografiadas y exhibidas en la prensa de la época –, cuyo incontestable éxito en los escenarios estaba íntimamente relacionada con el regocijo y la admiración del cuerpo desnudo de las vedettes y tiplés sobre las tablas.

50 A.G.A. Cultura. Caja : (03) 36 21/05829.

51 A.G.A. Cultura. Caja : (03) 36 21/05847.

5.



*Imagen 5: Recortes de prensa de las revistas Mujeres de Fuego, Piezas de recambio, El fumadero y Peccata Mundi. Fuente: Mundo Gráfico (06/11/1935), Mundo Gráfico (21/12/1927), Crónica (17/06/1934), Crónica (12/03/1933).*

37. El espectáculo que brindaba el teatro Martín no se quedaba, además, encerrado entre las paredes del coliseo. Sin duda, los vecinos y transeúntes de la calle de Santa Brígida se vieron imbuidos en estos años por la atracción que ejercía el teatro, ya que un simple vistazo a esa zona de la calle



podía servir para retener en él la mirada y acercarse a observar su cartelera. De hecho, la evolución de su fachada a través de estos años favoreció esa lógica de persuasión, garantizando una mayor presencia y visibilidad del coliseo en su entorno, especialmente tras la última reforma, que supuso la aparición de un edificio «trazado con arreglo a las últimas teorías arquitectónicas»<sup>52</sup> en medio de un entorno caracterizado por una arquitectura residencial decimonónica (Díez de Baldeón, 1986; 163-187). Así, frente a una portada dominada por un muro clásico y robusto, la reforma de 1933 muestra un evidente intento de desmaterialización, presentando una fachada plana, geométrica, más abstracta, conseguida mediante la utilización de vidrios, la apertura de huecos y la ausencia de elementos ornamentales. Ésta parece entendida más como un soporte que como un elemento simbólico en sí mismo, y además de generar una mayor fluidez y contacto entre el interior y el exterior del edificio, permitió una articulación más flexible de los materiales publicitarios, que pasaron a ocupar un lugar central en la delantera del coliseo.



Imagen 6: Proyecto de reforma del Teatro Martín (1919). Fachada. Fuente: A.V.M. Exp: 22-190-82



Imagen 7: Proyecto de reforma del Teatro Martín (1933). Fachada. Fuente: El Heraldo de Madrid (05/12/1933).

38. A ello se sumaron otro tipo de estrategias de persuasión, como el establecimiento de un cartel-marquesina en 1920<sup>53</sup> o la instalación de un banderín luminoso pocos años después<sup>54</sup>. E incluso trató de colocarse un alta-

<sup>52</sup> *El Heraldo de Madrid*, 05/12/1933.

<sup>53</sup> A.V.M. Expediente: 24-480-40.

<sup>54</sup> A.V.M. Expediente: 25-345-194.

voz anunciador en la esquina de las calles Santa Brígida y Fuencarral, pero la iniciativa fue bloqueada por el conde de Romanones, propietario de la vivienda sobre la que iba a fijarse el artefacto<sup>55</sup>. Pero al margen de las diferentes técnicas publicitarias puestas en marcha por los empresarios del coliseo, la presencia de espectadores a las puertas del teatro también se hacía sentir para los visitantes y residentes de la calle, ya que ésta podía traducirse en la explosión de escándalos y reyertas<sup>56</sup> o en la aglomeración de gentes a la hora de entrada de las artistas en el teatro, lo que en ocasiones llegó a requerir la fijación de cordones policiales<sup>57</sup>. También el propio estado y condiciones de la calle podían verse afectados por la huella del teatro Martín, tal y como muestra una protesta de 1926 en la que los vecinos solicitaban la instalación de más urinarios dentro del edificio debido a «que la calle Santa Brígida (...) se convierte en urinario público por el gran número de espectadores que concurren a dicho local, por no existir en el mismo suficiente servicio de esta clase»<sup>58</sup>.

39. Ni siquiera era necesario vivir o pasar por la calle Santa Brígida para verse afectado por el influjo del teatro Martín. En las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo de novedosas técnicas de propaganda asociadas al proceso de consolidación del mercado publicitario moderno, fue aprovechado por las empresas teatrales, que se sirvieron de ellas para hacer llegar sus espectáculos a un público cada vez más extenso. En Madrid, las calles de la ciudad se vieron infestadas de todo tipo de estrategias publicitarias desplegadas mediante el mobiliario urbano y los nuevos medios de transporte – farolas, papeleras, andamios, autobuses, edificios – o a través de repartidores de propaganda, cada vez más habituales en las zonas céntricas o en las paradas de metro o tranvía (Rodríguez, 2015; 325-450). La presencia en la documentación municipal de numerosas peticiones de licencia para fijar carteles, así como de denuncias a distintos teatros madrileños por la colocación de anuncios sin el correspondiente permiso<sup>59</sup> da fe de un despliegue incontrolado y arbitrario de publicidad en las calles de la capital,

55 *El Heraldo de Madrid*, 11/03/1935.

56 A.G.A. Cultura. Expediente de censura sobre *Las Corsarias*, Caja : (03)36 21/05834. Son varias las noticias rescatadas sobre escándalos y peleas en el teatro, entre ellas : *El Siglo Futuro*, 13/03/1923; *La Libertad*, 30/03/1928.

57 *La Nación*, 01/09/1928.

58 A.V.M. Expediente: 24-393-1.

59 A.V.M. Expedientes : 24-324-345-11345-33, 24-345-50, 24-345-76, 24-345-79, 24-345-80, 24-345-83, 24-345-84, 24-345-117.

que llegó incluso a generar protestas por parte de autoridades y vecinos por el afeamiento del ornato público<sup>60</sup>.

40. Por supuesto, el teatro Martín no se quedó atrás. En mayo de 1928, el empresario Paco Torres redactó una petición de licencia solicitando permiso para poner en circulación por la vía pública uno de los anuncios móviles que empezaron a aparecer por las grandes ciudades en aquellos años (Rodríguez, 2015; 440-442). Se trataba de «un coche de tracción mecánica del tipo corriente de población en cuyos costados y parte trasera irían colocados unos bastidores con el anuncio *Martín – Los Faroles – El éxito del año*, cuya dimensión sería igual a la necesaria para cubrir la carrocería del referido automóvil». Aunque en un principio la Dirección de Tráfico – cuyo permiso solicitó previamente el Ayuntamiento para otorgar la licencia – dio el consentimiento para su circulación, siempre y cuando no se permitiera estacionar el vehículo por sí por «producir curiosidad el motivo de su anuncio pudiera entorpecer el tráfico», el Ayuntamiento denegó la petición y requirió una ampliación del informe emitido, indicando expresamente «el tipo de anuncio de que trata». El resultado fue la desaprobación de la licencia, debida, según se indicaba, a que el vehículo anunciador «siempre produciría alguna molestia en los estacionamientos que hiciera, causando interrupciones al tránsito»<sup>61</sup>.
41. Pero a pesar de la negativa del Ayuntamiento, el éxito de *Los Faroles* fue indiscutible. Ni tan solo un mes después de su estreno había conseguido hacer desfilar por el Martín más de 30.000 espectadores, superando las 300 representaciones y permaneciendo en cartelera durante varios meses y generando unos ingresos diarios de casi 3000 ptas.<sup>62</sup>. Además de la cartelera y la propaganda callejera, el empuje de la prensa generalista y de las revistas gráficas en la publicitación de ésta y otras obras del Martín constituyó un elemento clave, pues ayudó a propagar sus grandes producciones a través de un medio de comunicación diverso y modernizado, que a la altura de 1920 disfrutaba ya de un público masivo en los entornos urbanos (Salaün y Serrano, 2006; 55-90; Zamostny y Larson, 2017).
42. Así, si ya desde finales del siglo XIX las páginas de los diarios ofrecían datos sobre la cartelera del Martín, los estrenos de las obras y su crítica por

60 A.V.M. Expedientes :24-390-113.18 y 24-390-113.04.

61 A.V.M. Expediente: 26-452-44.

62 *La Nación*, 19/03/1928; *La Libertad*, 11/04/1928; *El Heraldo de Madrid*, 23/05/1928; *La Nación*, 26/11/1928; *La Nación*, 07/12/1928.

parte de comentaristas teatrales, las reformas o los cambios de compañía, a partir de 1914-1915 y con especial incidencia desde los años 20, la información sobre el Martín no sólo se optimizó en su contenido, sino también en su forma. Más allá de la incorporación de reiteradas alusiones al verdor, los desnudos y el erotismo de los espectáculos que ofrecía el famoso local, a partir de ese momento la presentación intensiva de fotografías – fotomontajes de compañías, escenas de los estrenos o retratos sugestivos de las actrices – y de llamativos anuncios que salpicaban indistintamente varias secciones del periódico, hacían que no fuera necesario leerlo con especial detenimiento o acudir a la sección teatral para toparse con el Martín, pues el acceso a información sobre su horario, su precio y el tipo de espectáculo ofertado estaba disponible mediante una simple ojeada.

43. Además, a partir de los años 30 los reportajes adquirieron un peso fundamental en la estrategia propagandística de los teatros, y las distintas empresas del teatro Martín los utilizaron en múltiples ocasiones para publicitarse, abriendo las puertas del local y relatando la vida tras las bambalinas – como en «Los divos del Martín» o «Los locos del Martín y el Pavón» – o para airear secretos sobre la vida íntima de tiplés y vedettes – «A Amparito Taberner le gustan los deportistas», «¿Cuál ha sido su gran aventura amorosa frustrada?», «¿A qué edad dejó usted de recibir regalos de los reyes magos?» – los actores o los empresarios a través de indiscretas entrevistas<sup>63</sup>, que sin duda contribuyeron a dar a conocer el teatro y a generar curiosidad entre sus posibles futuros espectadores.

63 Respectivamente, *Luz*, 23-/02-/1932; *Tararí*, 17/03/1932; *As*, 17/12/1934; *Crónica*, 02/10/1932; *Crónica*, 06/01/1935; *La Voz*, 14/04/1923; *La Semana Gráfica*, 21/04/1923.

8.

**TEATRO MARTIN**  
Todas las tardes, en sección monstruo  
**A PESETA BUTACA**  
Dos formidables éxitos de este teatro:  
**EL ESPEJO DE LAS DONCELLAS**  
**LAS MUJERES DE LACUESTA**

---

**INFORMACIONES TEATRALES**  
**Salvador Videgain, cultivador de la sicalipsis**

En el teatro Martín. Un paisaje "oriental". Buda, las danzarinas y el ejército de las escopetas de seda. Dificultades para un informador. Historia pintoresca de un artista. Teorías sobre el género sicalíptico

---

**Martín**  
PALCOS A 4 PESETAS      BUTACA, UNA PESETA  
TODAS LAS TARDES A LAS 7.30  
SIEMPRE UNA OBRA DE GRAN EXITO  
Todas las noches. El único éxito verdad del año (16)  
**LOS FAROLES**

**INFORMACIONES GALANTES**  
**LA GUAPISIMA AMPARITO PERUCHO**

¿Quién no conoce a Amparito Perucho? ¿Qué no quiere verle? Pero en el teatro Martín? ¿Por su simpática, por su belleza, por su cuerpo moreno, por su aspecto más delgado, por sus formas como la Dolores de Calatayud. Porque ¡ay! que verla, verla! Fijarse cómo se mueve en sus escenas... que es un espectáculo que se ve de cerca. Es todo un tratado de anatomía erótica. Mirarla de arriba abajo, o viceversa, es como para nadie un modo de gozar... y gozar con gusto. La exhibición de mujer, que dice José Bruza.

Lineas y volutas de curvas, admirativas y otras con que sus colegas, hombres a Amparito Perucho han pasado preguntando: —¿Cuáles novios tiene usted?



Amparito Perucho, a la que aquí queremos mucho.

Imagen 8: Recortes de prensa. Fuente: La Voz (16/03/1927), La Voz (14/04/1923), El Heraldo de Madrid (01/05/1928), Muchas Gracias (1928)

#### 4. Conclusiones

44. A la altura de los años 20, las calles de Madrid – del mismo modo que las de Barcelona, París, Londres o Berlín – se habían convertido en escenarios cardinales de la «vida golfa» de la urbe. Si bien hasta entonces el acceso a la sexualidad – en sus múltiples facetas – había tratado de recluirse y ocultarse en el espacio privado de los hogares o los prostíbulos, a partir de la segunda década del nuevo siglo una ola de erotismo se diseminó por el espacio público de la capital, a través de una actividad prostitucional que había escapado de las casas de tolerancia y de una cultura de masas sexuali-

zada, que cobraba forma de espectáculo sicalíptico. A la palpable impronta de prostitutas y jóvenes desinhibidas en los distintos espacios de ocio y sociabilidad que ofrecía la nueva metrópoli, se sumó la de teatros y salones frívolos como el Teatro Martín, cuya influencia trascendía hacia la calle de Santa Brígida – por la entrada de artistas, las colas ante la taquilla, los posibles escándalos y la aglomeración de gente –, pero también hacia las principales calles de la ciudad, que se veían inundadas de carteles y de nuevas técnicas de propaganda que los teatros empezaron a utilizar en estos años. Asimismo, las páginas de prensa llevaron al Martín a manos de cualquier lector que pasara la vista por los diarios y revistas de la época, que podían apreciar no sólo las carteleras y los horarios de espectáculos, sino también resúmenes y críticas de los estrenos, listas de los integrantes de las compañías y, sobre todo, cada vez más fotografías, tanto de escenas sugestivas de las revistas como de las principales artistas que las protagonizaban, que no dejaban lugar a dudas sobre el tipo de representaciones que se exhibían bajo los focos del templo frívolo. La calle se convirtió, así, en el espacio de expresión de una sexualidad moderna, desquitada de viejos prejuicios, que poco a poco fue abriendo fisuras y agudizando cada vez más el enconado conflicto por la conquista de los imaginarios sociales.

## **Bibliografía**

---

ARESTI Nerea,

a) *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco Servicio Editorial, 2001.

b) «La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936)», *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 9, 1 («Multiculturalismo y género»), enero-junio 2002, p. 125-150.

BAILEY, P. *Music Hall: Business of Pleasure*, Milton Keynes: Open University Press, 1986.

BAKER Edward, «La cinelandia de la Gran Vía madrileña, 1926-1936», *Ayer*, 79 («Espectáculo y sociedad en la España contemporánea»), 2008, p. 157-181.

CÁMARA Julia, «El proceso de modernización de la policía urbana: a caballo entre dos mundos», *Historia*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Contemporánea, 2016, p.

CARBALLO Borja, *El Ensanche Este. Salamanca-Retiro, 1860-1931*, Madrid, Catarata, 2015.

CHAUNCEY, G. *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890-1940*, Nueva York: Basic Books, 1994.

CLEMENT, E. *Love for sale: Courting, Treating, and Prostitution in New York City, 1900-1945*, North Carolina: University of North Carolina Press, 2006.

CLEMINSON Richard y VÁZQUEZ Francisco, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España 1850-1939*, Granada, Comares, 2016.

CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, París, Aubier «Collection Historique», 1978.

CORBIN Alain y PERROT Michelle, «Entre bastidores», in *Historia de la vida privada. Vol. IV. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, ARIÈS Philippe y DUBY George (Dirs.), Madrid, Taurus, 2001 (1989).

CUEVAS Matilde, «Prostitución lícita, sexualidad controlada: la casa de tolerancia y la vida de las prostitutas en Madrid durante el régimen liberal» in *El Madrid de las mujeres. Avances hacia la visibilidad (1833-1931) Vol. II*, FERNÁNDEZ Valentina (Coord.), Madrid, Dirección General de la Mujer, 2007, p. 9-48.

DARNTON Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (1984).

DONOHUE, J. *Fantasies of Empire: The Empire Theatre of Varieties and the Licensing Controversy of 1894*, Iowa City: University of Iowa Press, 2005.

DE MIGUEL Santiago, *Madrid: sinfonía de una metrópoli europea*, Madrid, Catarata, 2016.

DÍAZ Luis, *Los barrios bajos de Madrid, 1880-1936*, Madrid, Catarata, 2016.

DÍEZ DE BALDEÓN Clementina, *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986.

FERNÁNDEZ Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés, 1989.

FIELD, A. *Shanghai's Dancing World: Cabaret Culture and Urban Politics, 1919-1954*, Hong Kong: Chinese University Press, 2010.

GEERTZ Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2009 (1973).

GILFOYLE, T. J. *City of Eros: New York City, Prostitution, and the Commercialization of Sex, 1790-1920*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1994.

GINZBURG Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 2017 (1976).

GUEREÑA Jean-Louis,

a) *La prostitución en la España Contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

b) *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*, Madrid, Cátedra, 2018.

HERNÁNDEZ Carlos, *Bautismo ciudadano. Transformación urbana, sociedad de masas y aprendizaje político de los madrileños (1909)*, TFM,



Historia, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Contemporánea, 2015.

HUBBARD, P. *Cities and Sexualities*, Nueva York: Routledge, 2012.

JELAVICH, P. *Berlin Cabaret*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

KOOISTRA, A. M., *Angels for Sale: The History of Prostitution in Los Angeles, 1880-1940*, Los Ángeles: University of Southern California, 2003.

LÓPEZ José, *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, El Avapiés, 1988.

MOISAND Jeanne, *Scènes capitales. Barcelona, Madrid et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.

MONTIJANO Juan José,

a) *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos, 2011.

b) *Madrid frívolo. Breve historia de la revista musical madrileña y los teatros que la albergaron*, Madrid, Ediciones La Librería, 2013.

MORENO Andrés, «Crisis y transformación de la prostitución en Sevilla (1885-1920)», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 25 («Prostitución y sociedad en España, siglos XIX y XX»), 1997, p. 119-134.

NAVARRO Laura, *Ángeles Caídos: Cupletismo y Prostitución en Barcelona (1880-1936)*, Tesis Doctoral, Filosofía, Ohio State University, Spanish and Portugues, 2015.

PALLOL Rubén,

a) *Una ciudad sin límites. Transformación urbana, cambio social y despertar político en Madrid 1860-1875*, Madrid, Catarata, 2013.

b) *El Ensanche Norte. Chamberí, 1860-1931*, Madrid, Catarata, 2015.

PALLOL Rubén *et al.*, «Oferta de vivienda de alquiler en Madrid del primer tercio del Siglo XX», in *Ciudad y modernización en España y México*, DEL ARCO Miguel Ángel *et al.* (Eds.), Granada, Universidad de Granada Servicio de Publicaciones, 2013, p. 161-180.

PALLOL Rubén y DE PEDRO Cristina, «Rapto de novias, honra de doncellas y honor familiar. Discursos y conflictos en torno a la crisis del orden de los sexos en la sociedad urbana de comienzos del siglo XX», *Clío & Crimen*, 13 («Los delitos contra el honor en la historia»), 2016, p. 289-306.

RIVAS Mercedes, «Segunda República española y prostitución: el camino hacia la aprobación del Decreto abolicionista de 1935», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 20, 2 («La querrela de las mujeres»), 2013, p. 345-368.

RODRÍGUEZ Nuria, *La capital de un sueño. Madrid en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2015.

RUIZ Eulalia, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.

SALAÜN Serge,

a) *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

b) «Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo», in *Les Spectacles en Espagne 1875-1936*, SALAÜN Serge *et al.* (dir.), París, Presses Sorbonne Nouvelle («Monde Hispanophone»), 2011, p. 65-85.

SALAÜN Serge y SERRANO Carlos, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Marcial Pons, 2006 (2002).

SALAÜN Serge, RICCI Evelyne, SALGUES Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.

SAMBRICIO Carlos, *Madrid: ciudad-región. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo XX*, Madrid, Consejería de Obras Públicas,

Urbanismo y Transportes. Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional, 1999.

SWANSON, G. *Drunk with the Glitter. Space, Consumption and Sexual Instability in Modern Urban Culture*, Nueva York: Routledge, 2007.

TURRADO Martín, *Policía y delincuencia en Madrid a finales del siglo XIX*, Madrid, S.L. Dykinson, 2002.

URIA Jorge, «El nacimiento del ocio contemporáneo. Algunas reflexiones para el caso español»; in *Fiesta, juego y ocio en la historia*, VACA Ángel (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 347-382.

VÁZQUEZ Francisco y MORENO Andrés, *Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997.

VICENTE Fernando, *El Ensanche Sur. Arganzuela, 1860-1931, Los barrios negros*, Madrid, Catarata, 2015.

VILLARÍN Juan, *El Madrid del cuplé*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.

VOGEL, S. *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago : University of Chicago Press, 2009.

VON ANKUM, K. *Women in the metropolis. Gender and modernity in Weimar culture*, California, University of California Press, 1997.

VORMS Charlotte, *Bâtisseurs de banlieues à Madrid (le quartier de la Prosperidad, 1860-1936)*, París, Créaphis, «Lieux habités», 2012.

WALKOWITZ, J.

a) *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*, Madrid, Cátedra, 1995 (1992).

b) *Nights out. Life in cosmopolitan London*, New Haven: Yale University Press, 2012.

C. DE PEDRO ÁLVAREZ, « La nueva sonrisa de cabaret... »

ZAMOSTNY, J. y LARSON, S. *Kiosk Literature of Silver Age Spain. Modernity and Mass Culture*, Chicago : University of Chicago Press, 2017.