

# UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Estudios de doctorado: 230B Historia del Arte



La moda femenina en las publicaciones periódicas:

*Blanco y Negro* 1891-1910

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR

María del Pilar Villanueva Cobo del Prado

DIRIGIDA POR

Dr. D. Francisco Javier Pérez Rojas

Dra. D<sup>a</sup>. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano



*A ISABEL, POR SU AYUDA INCONDICIONAL*

*A MIS PADRES*

*Y A MI FAMILIA*



# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>9</b>
1.1 OBJETIVOS	12
1.2 METODOLOGÍA Y RECOGIDA DE LA INFORMACIÓN	15
1.3 MARCO CRONOLÓGICO	17
1.4 MARCO GEOGRÁFICO	21
1.5 APROXIMACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
1.6 ESTRUCTURA DE LA TESIS	27
<b>2. El desarrollo social de la moda: distinción, imitación, homogeneización</b>	<b>29</b>
2.1 RECORRIDO HISTÓRICO	30
2.2 EL ACCESO AL CONSUMO: LOS GRANDES ALMACENES Y LA PUBLICIDAD	44
2.3 LA MODA Y LA HIGIENE	64
2.4 LA NOVEDAD DE LO CAMBIANTE	76
2.5 LA ALTA COSTURA Y LA PERVIVENCIA DE LA EXCLUSIVIDAD	79
<b>3. Evolución de las principales formas del vestido en el cambio de siglo</b>	<b>85</b>
3.1 LAS PRENDAS <i>DE SALIR</i>	103
3.1.1 LAS ROPAS DE ABRIGO	105
3.1.2 EL TRAJE DE VESTIR	109
3.1.3 EL TRAJE PARA EL <i>FIVE O´CLOCK TEA</i> O EL <i>TEA GOWN</i>	112
3.1.4 EL TRAJE DE PASEO	114
3.2 EL COLOR EN LA MODA	117
<b>4. Las revistas para la mujer: entre los contenidos femeninos y la reivindicación femenina</b>	<b>123</b>
4.1 LA PRENSA FEMENINA EN FRANCIA	128
4.2 LA PRENSA FEMENINA EN ESPAÑA	132
<b>5. <i>Blanco y Negro</i> en el marco de la prensa ilustrada</b>	<b>151</b>

<b>5.1</b>	<b>LOS ORÍGENES DE LA PRENSA ILUSTRADA EN ESPAÑA</b>	<b>153</b>
<b>5.2</b>	<b><i>BLANCO Y NEGRO</i> Y LA PRENSA ILUSTRADA</b>	<b>167</b>
<b>6.</b>	<b>Génesis y evolución de <i>Blanco y Negro</i></b>	<b>173</b>
<b>6.1</b>	<b>UN NUEVO MODELO DE REVISTA</b>	<b>176</b>
<b>6.2</b>	<b><i>BLANCO Y NEGRO</i> Y LA MODERNIDAD</b>	<b>192</b>
<b>6.3</b>	<b>LAS IMÁGENES Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER</b>	<b>198</b>
6.3.1	LOS DIBUJOS	201
6.3.2	LAS FOTOGRAFÍAS	223
<b>6.4</b>	<b>NUEVAS IDEAS SOBRE LA MUJER</b>	<b>232</b>
<b>7.</b>	<b>La visión de la moda a través de las noticias de sociedad</b>	<b>243</b>
<b>7.1</b>	<b>LA CASA REAL COMO ESPEJO DE LA MODA</b>	<b>248</b>
<b>7.2</b>	<b>PUESTA EN ESCENA DE LA MODA</b>	<b>273</b>
7.2.1	LA MANTILLA: LA PERVIVENCIA DE LO AUTÓCTONO	275
7.2.2	LA RELIGIOSIDAD POPULAR Y EL LUTO	290
7.2.3	EN EL PASEO	307
7.2.4	EN LOS VIAJES	329
7.2.5	EN LOS SALONES	338
<b>8.</b>	<b>La moda en las nuevas aficiones al aire libre</b>	<b>351</b>
<b>8.1</b>	<b>LA PLAYA</b>	<b>352</b>
<b>8.2</b>	<b>EL HIPÓDROMO</b>	<b>371</b>
<b>8.3</b>	<b>LOS DEPORTES</b>	<b>395</b>
<b>9.</b>	<b>Las secciones de moda</b>	<b>419</b>
<b>9.1</b>	<b>LAS PRIMERAS CRÓNICAS (1891 Y 1892)</b>	<b>426</b>
<b>9.2</b>	<b><i>LA MODA</i> (1893-1899)</b>	<b>434</b>
I.	Año 1893	435
II.	Año 1895	442
III.	Año 1896	444

IV. Año 1897	454
V. Año 1899	460
<b>9.3 LA MUJER Y LA CASA (1900-1905)</b>	<b>464</b>
9.3.1 ALGUNAS CUESTIONES TERMINOLÓGICAS	464
9.3.2 EVOLUCIÓN DE LA SECCIÓN	469
9.3.3 LA MODA EN <i>LA MUJER Y LA CASA</i>	475
I. Año 1900: Desde París	479
II. Año 1901	504
III. Años 1902 y 1903	523
IV. Año 1904	534
<b>9.4 PÁGINAS FEMENINAS (1905-1910)</b>	<b>547</b>
I. Año 1905	552
II. Año 1906	562
III. Año 1907	575
IV. Año 1908	592
V. Año 1909	622
VI. Año 1910	629
VII. La influencia oriental	636
<b>9.5 DESDE PARÍS, ESCENAS PARISIENSES Y MUJERES DE PARÍS</b>	<b>640</b>
<b>9.6 LA MUJER Y LA CASA (1910)</b>	<b>648</b>
9.6.1 EL APARTADO FOTOGRÁFICO	649
9.6.2 <i>LA CRÓNICA DE PARÍS EN 1910.</i>	662
<b>10. Los excesos de la moda y la caricatura</b>	<b>693</b>
<b>11. Conclusiones</b>	<b>709</b>
<b>12. Apéndice</b>	<b>721</b>
<b>13. Índice de Ilustraciones</b>	<b>727</b>
<b>14. Índice de tablas</b>	<b>741</b>
<b>15. Fuentes y bibliografía</b>	<b>743</b>



# 1. INTRODUCCIÓN

Antes de justificar el objeto de esta investigación y abordar las cuestiones metodológicas, hemos querido destacar una cita de Jorge Lozano publicada en el prefacio de *la Revista de Occidente*, sobre la reflexión teórica de la moda:

«Moda viene del latín *modus*: modo, medida, moderación y también manera, en francés *façon*, origen del *fashion* en inglés. El prefijo *mod-* la relaciona con modernidad, como quería Baudelaire (lo contingente, lo transitorio, lo fugitivo). Moda y modernidad coinciden en dar la máxima relevancia a lo nuevo, instaurando una especie de neomanía.

Imitación, distinción, diferenciación son características de la moda, “modificación” según Ortega y Gasset y “expresión de la sociedad” para Balzac. Si nació como consecuencia del pudor, hoy es ella quien establece “regímenes de pudor” y “regímenes de visibilidad”.

En su morfología, la moda solo conjuga el presente (“presente acentuado para Simmel, “presente celoso y vengador” para Barthes): su pasado reciente siempre es horrible, y no tiene otro futuro que el obligado cambio (“la moda es lo que pasa de moda” en palabras de Chanel) o la inevitable muerte. Más si muere y se olvida cabe recuperarla ulteriormente (“la moda coquetea con el cadáver” y es “el salto del tigre al pasado” para Benjamín); tiene “derecho a una segunda existencia”, en palabras de Braudillard, para quien toda moda es siempre “retro y revival”<sup>1</sup>.

Esta cita expresa, sintéticamente, algunos de los significados que los principales teóricos han elaborado sobre el tema y nos ha servido como punto de partida para dar una breve pincelada sobre la importancia y el alcance de la moda. Un asunto difícil por las numerosas facetas que componen su modo de ser —lleno de relaciones y dinamismos internos y externos— que hacen que sea prácticamente imposible encerrar una realidad tan rica en una única vía de estudio.

---

<sup>1</sup> LOZANO, Jorge, «El poder de las apariencias», *Revista de Occidente*, noviembre de 2011, nº 366, p. 5. Este número, recoge una selección muy acertada de una serie de artículos y reproducciones textuales de algunos pensadores que han abordado la cuestión de la moda desde distintas perspectivas. Tales como: Roland Barthes, Walter Benjamin, Charles Baudelieir, Adolf Loos, Thorstein Veblen, Tomas Carlyle, Honore Balzac, Marcel Proust, etc. Algunos de estos autores los iremos citando a lo largo de la investigación.

En las investigaciones sobre moda, aunque los objetivos estén delimitados, no se pueden trazar unas líneas divisorias claras, como ocurre en cualquier otro análisis de carácter científico. La cantidad de interrelaciones, de causas que se entremezclan con consecuencias y en definitiva la propia riqueza del ser humano en cada periodo de la historia, hacen de la investigación sobre esta cuestión un asunto de gran complejidad.

Explicar la moda, entender sus mecanismos, describir su apariencia o analizar sus efectos, han sido cuestiones abordadas desde distintas ramas del saber. Y esto es así porque, como dice la filósofa Ana Marta González citando a Marcel Mauss, la moda puede considerarse como un «hecho social total»<sup>2</sup> que merece la pena ser estudiado.

En los años cincuenta Carlos Soldevila, escritor, poeta y dramaturgo español, en su pequeña obra sobre la moda ochocentista, la definía como «un importante elemento de perfección para las sociedades y un curioso mecanismo equilibrador para los individuos»<sup>3</sup>. Ese mecanismo equilibrador le confiere la posibilidad de marcar los límites de pertenencia a grupos, sociedades y épocas, de tal manera que su estudio se hace necesario, cualquiera que sea la óptica desde la que se enfoque, para entender a esos grupos, sociedades y épocas.

En los últimos años la investigación académica se ha interesado por este aspecto de la vida y el resultado es que ya hay un número razonable de tesis que han abordado el asunto desde las más variadas perspectivas.

En nuestro caso, hemos procurado enriquecer estos significados con el estudio de la moda desde una perspectiva diferente, por ser la revista *Blanco y Negro* el medio escogido para el estudio, en un momento especialmente relevante por el desarrollo de la prensa en general y por el desarrollo y la influencia de esta publicación en particular. Como dice Barthes, «desde el Romanticismo las revistas han marcado el sentido de la indumentaria y de la moda masculina, pero sobre todo femenina. Se recurre a ellas para conocer las novedades, ellas deciden qué está de moda y qué no. Las revistas decimonónicas configuraron lo que iba a ser una nueva

---

<sup>2</sup> Marcel Mauss (1872-1950) acuñó la famosa expresión «hecho social total», para expresar que un acontecimiento social, un hecho social, siempre tendrá repercusiones en distintas facetas de la vida. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana Marta; GARCÍA MARTÍNEZ, Alejandro Néstor. *Distinción Social y Moda*. Pamplona: EUNSA, 2007, p. 9.

<sup>3</sup> SOLDEVILA, Carlos. *La moda ochocentista*. Barcelona: Argos, 1950, p. 5

categoría en el concepto indumentario contemporáneo *el vestido escrito*»<sup>4</sup>. Aunque en las descripciones de estas revistas estuvieran presentes las propuestas de modelos para copiar, sirvieron también para difundir un significado más amplio de la moda. Las conexiones del vestido con la realidad social materializadas en las descripciones de los vestidos para cada ocasión, son una muestra de ello. Las palabras, los textos y las imágenes de estas revistas hablaban de su entorno con un gran poder comunicativo.

Si en las revistas de figurines se producían esos vínculos de la moda con la realidad social, en el caso de las revistas ilustradas, esta conexión resultaba mucho más clara. Por tanto, el estudio a través de *Blanco y Negro*, siendo como era la revista ilustrada de mayor tirada, puede aportar una información valiosa de la realidad social de la España finisecular teniendo como interlocutor el vestido femenino y todo el complejo entramado que le acompañaba. El contenido de la moda, en este caso, tiene mucho que ver con esa idea repetida por Barthes de la Moda como *un sentido*<sup>5</sup>. Este *sentido* se puede estudiar si se pone en relación con su entorno y esto es lo que hemos pretendido abordar en esta investigación. De ahí que los textos objeto de estudio no hayan sido solo las propias crónicas de moda, sino otras muchas referencias artísticas y literarias que sitúan las prendas de vestir en el contexto para el que fueron confeccionadas.

En resumidas cuentas y empleando un lenguaje coloquial, se trataría de *hacer hablar* a la revista y *escuchar* lo que puede llegar a decirnos sobre la moda femenina y sus usos en el cambio de siglo, con una perspectiva novedosa por dos razones: en primer lugar, por su contemporaneidad (al estudiar la moda de un periodo a través de fuentes coetáneas) y en segundo lugar, por la visión que puede aportar a la historia del traje el prisma de una revista ilustrada con sus peculiaridades y particularidades como veremos a lo largo de la tesis.

Conviene resaltar la relación directa de cualquier estudio de la moda femenina con el desarrollo de las ideas sobre la mujer; esta relación, podría hacernos pensar en la necesidad de hacer un análisis paralelo sobre la mujer española en el fin de siglo. No lo hemos realizado porque ya se han publicado muchos estudios que abordan el

---

<sup>4</sup> Esta breve cita de Barthes la recoge Martínez de Espronceda en: MARTÍNEZ DE ESPRONCEDA SAZATORNIL, Gema. «Indumentaria y Medios de comunicación». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2011, vol. 17, p. 172.

<sup>5</sup> «La función de la descripción de Moda no es únicamente proponer un modelo para la copia real, sino también, y sobre todo, difundir ampliamente la Moda como un sentido», BARTHES, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 27.

tema desde múltiples ópticas y la bibliografía es muy extensa; no obstante se han hecho referencias al hilo de la investigación, puesto que parte de las novedades de la moda tuvieron su origen en las nuevas percepciones sociales y culturales sobre la mujer. Son muy elocuentes las ideas de las propias mujeres que vivieron en torno a esas fechas y que dejaron huella; algunas de estas ideas las hemos ido exponiendo a lo largo de la investigación. Nos han parecido especialmente ilustrativos los artículos que Emilia Pardo Bazán escribió en *Blanco y Negro* y que citaremos expresamente y otros que escribió para otras publicaciones y que han resultado de gran utilidad.

El título *La moda femenina en las publicaciones periódicas Blanco y Negro 1891-1910*, lo hemos juzgado apropiado por dos razones: en primer lugar porque no es erróneo situar *Blanco y Negro*, dentro de la clasificación de publicaciones periódicas. Aunque en cierta medida el encuadre pudiera parecer excesivamente general, resultaba poco arriesgado y al inicio de la tesis se vio conveniente hacerlo así. Por otro lado, a lo largo de la tesis las referencias a otras publicaciones que se pueden englobar bajo el título de publicación periódica, son constantes; tanto en el caso de la prensa ilustrada, como sobre todo, en el caso de las revistas femenina dedicadas a la moda, especialmente la *Última Moda* y la *Moda elegante* que también han aportado información muy valiosa sobre el vestido en este periodo.

## 1.1 OBJETIVOS

Con lo dicho anteriormente, podríamos definir el objeto central de esta investigación como el estudio interpretativo de la evolución de la moda femenina<sup>6</sup> en el cambio de siglo, desde una doble perspectiva, la indumentaria y la social, a través de la visión contemporánea que ofrece *Blanco y Negro*.

Hemos analizado la información que la revista proporciona sobre diferentes aspectos de la moda —dentro de esta información objeto de análisis se encuentran las secciones propiamente de moda (las crónicas de moda) y otras referencias que aluden a la moda de manera indirecta—, con el fin de identificar, desde estos dos ámbitos, la influencia que ejerció en la creciente sociedad burguesa y constatar la importancia

---

<sup>6</sup> Se ha excluido de este estudio la moda masculina por la falta de referencias en la revista.

que tuvo en la recepción de la modernidad y en el importante papel que la nueva mujer desempeñó en esa transformación<sup>7</sup>.

Partiendo de este objetivo nos hemos planteado las siguientes cuestiones: ¿la revista aporta información valiosa de cómo la moda indumentaria, responde a las nuevas expectativas de la sociedad moderna?, ¿el modo de presentar la moda responde al desarrollo estético de la revista situándola dentro de las mismas coordenadas artísticas, de manera que se puedan establecer nexos de unión entre moda y arte?, ¿es posible a partir de la información de la revista entender la evolución de las distintas prendas y formas de la moda de una manera fiable?, ¿a partir de la información que proporciona la revista se puede identificar la evolución histórica del traje, con la evolución y el desarrollo de las nuevas actividades que desempeñaron las mujeres y la influencia que los nuevos espacios de relación tuvieron en el nacimiento y desarrollo de unas modas y en la desaparición de otras?, ¿En qué medida una revista de estas características, propició el acercamiento de las cuestiones indumentarias a la sociedad burguesa y a otros sectores favoreciendo la llamada democratización de la moda que se materializó en la difusión de su consumo?

Algunos historiadores como Ana María Díaz Marcos, han detectado la complejidad de cualquier estudio sobre moda, y la dificultad de someterlo a una perspectiva teórica. En la enumeración que ella hace de las diferentes teorías que podrían interpretar la moda: teorías de la imitación; teoría del *Zeitgeist* (lo que se ha denominado *el espíritu del tiempo*); las teorías de raíz psicológica o las teorías del lenguaje y la comunicación o las más actuales basadas en la necesidad de prestar atención a los procesos de producción, distribución y consumo, concluye en la necesidad de apoyarse en «todas estas teorías, considerando que solo así se logra apresar en su complejidad el debate y las reflexiones sobre la moda (...) el estudio de la moda es indispensable para lograr una comprensión global de la modernidad y, siendo ése el objetivo, la perspectiva interdisciplinaria es la única posible»<sup>8</sup>. De

---

<sup>7</sup> Como explica Susan Kirkpatrick, analizando el diagnóstico que realizó Pardo Bazán sobre la situación de la mujer en la España finisecular, para que se diera un verdadero proceso de modernización de la España antigua era necesario que se produjera una verdadera transformación en la consideración y la obtención de libertades por parte de estas, «mientras las mujeres españolas fueran rehenes del pasado, constituirían un lastre político y social para la nueva España moderna que se estaba gestando a finales de siglo», KIRKPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia: Cátedra, 2003, p. 8.

<sup>8</sup> DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 40-53.

alguna manera estas visiones son válidas y nos parecen adecuadas para nuestro estudio, puesto que las referencias a la moda en la revista son variadas y cada una de ellas podría estudiarse a la luz de las diferentes teorías; sin embargo, es quizá la teoría de raíz hegeliana de *Zeitgeist* la que tendría mayor validez, ya que la moda pervive mostrando la realidad de cada periodo histórico, como un reflejo de los valores y el *espíritu del tiempo*. Una revista que incluye diferentes noticias, escritas por autores e ilustrada por artistas de diversas escuelas, está en condiciones favorables para reflejar el espíritu de su tiempo.

En *Blanco y Negro*, se entremezclan los contenidos que responden a la visión subjetiva de los autores de los artículos no específicamente de moda, o de los artistas que ilustraron las paginas de la revista, con otros contenidos que tendrían un carácter más objetivo, como eran las crónicas y los figurines. Otorgándole —por esta doble dimensión— un valor específico que la diferencia de otros medios de prensa periódica que han podido servir para estudiar la moda.

A través de este doble análisis, hemos pretendido hacer un estudio teniendo en cuenta la relación entre moda y vida cotidiana. En este sentido, siguiendo el esquema de la tesis de Entwistle, destacamos la relación entre la experiencia del vestir individual —vinculado a la intención de exclusividad de las clases altas que buscaban signos de distinción en la indumentaria— y la expansión que tuvo la moda gracias al desarrollo industrial, la generalización del consumo y su creciente difusión a través de la prensa, llegando así a un radio geográfico mucho mayor que en las décadas anteriores<sup>9</sup>.

Nos interesa el mensaje de la moda pero esto lleva consigo, necesariamente, estudiar al portador del mensaje, por lo que esta investigación como cuestión secundaria, pretende profundiza en el estudio de la revista y enriquecer las investigaciones que ya se han realizado.

Nuestra atención se ha centrado en examinar la moda en su sentido histórico, extrayendo conclusiones sobre el lugar que ocupa en la cultura y en la manera de interpretarla, aceptarla o rechazarla, en los años seleccionados. Somos conscientes de que la presente investigación se puede considerar como un punto de partida de futuras investigaciones sobre el estudio histórico de la moda a través de *Blanco y*

---

<sup>9</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

*Negro*, que podría tomar como punto de partida, el año con el que hemos finalizado la investigación: 1910, como veremos al final de las conclusiones.

## 1.2 METODOLOGÍA Y RECOGIDA DE LA INFORMACIÓN

Para abordar este estudio, hemos preferido adoptar una perspectiva histórica y cultural tomando como eje vertebrador la sucesión cronológica, para ver como los diferentes acontecimientos: sociales y culturales, influyeron en la moda y destacar las consecuencias en la esfera del gusto<sup>10</sup>, el desarrollo social del vestido y la evolución propia de algunas prendas. El material que se ha analizado, por sus propias características de sucesión cronológica, nos ha permitido hacerlo así. No ha sido nuestro objetivo hacer un estudio desde un enfoque empírico<sup>11</sup>, con una recopilación numérica de cada uno de los textos o imágenes que nos han servido para la elaboración de esta tesis, sino más bien hacer una interpretación desde una perspectiva más global, conectando, siempre que ha sido posible, la moda con su entorno.

Las fuentes primarias que se han empleado para esta investigación han sido los números de la revista *Blanco y Negro*, desde 1891 a 1910. La metodología adoptada se ha basado en el análisis de los mil veinticuatro números de *Blanco y Negro* de los cuales hemos seleccionado las referencias a la moda. Dentro de este material hemos distinguido, por un lado, las crónicas de moda (identificamos como tales aquellas secciones en las que hay una intención directa por mostrar las novedades de la moda en una fecha-temporada concreta), de estas crónicas se han estudiado los textos —en terminología bartheniana, «la palabra suministrada por la revista»<sup>12</sup>— y las

---

<sup>10</sup> Como explica Cerrillo, «desde mediados del siglo XIX hasta finalización de la Belle Époque. Gusto y moda aparecerán unidos y posteriormente interpretados desde diversos planteamientos metodológicos, que enriquecerán la comprensión de estos dos importantes fenómenos, indudablemente vertebradores de las sociedades modernas», CERRILLO RUBIO, Lourdes. «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor». *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2010, p. 123.

<sup>11</sup> La profesora Pilar Paricio ya realizó una tesis cuyo objeto era el análisis de la comunicación de la moda en la prensa española, a través de una selección de diarios y semanarios con un total de 1309 informaciones sometidas a una análisis empírico, con el fin de ver cual era el encuadre de la moda y el contenido de la moda en la muestra seleccionada. PARICIO, M. Pilar, *Una aproximación a las dimensiones comunicativas de la moda: análisis de la comunicación de la moda en la prensa de información general española durante el siglo XX*. Director: Antonio de la Cruz Lucas Marin. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1998.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *El sistema de la moda...*, p. 29.

imágenes. Por otro lado, una serie de artículos diversos de intencionalidad variada: crónicas de sociedad, junto con las imágenes que no eran propiamente figurines pero que de alguna manera hablaban de la moda, y algunos anuncios publicitarios. En líneas generales la clasificación del material sobre el que se ha llevado a cabo la investigación es:

- Noticias de sociedad: donde se informa de un acontecimiento en el que hay una referencia a la moda.
- Crónicas de sociedad: el autor realiza una cierta interpretación del asunto.
- Secciones o crónicas de moda: donde hay un objetivo claro de hablar de la moda. Compuestas de imágenes y textos.
- Anuncios publicitarios.
- Y todo el amplio panorama de las ilustraciones: dibujos y fotografías, que aunque no son imágenes de figurines contienen información sobre moda.

Este trabajo ha sido posible gracias a la digitalización tanto del semanario *Blanco y Negro* como del diario *ABC* publicado en la Hemeroteca Digital de *ABC*: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca>. La revista se ha consultado en dicha Hemeroteca, salvo algunos números correspondientes a los años comprendidos entre 1894 y 1900 y el año 1909. En estos casos se ha completado el vaciado de la revista en la Hemeroteca Municipal de Valencia, en la Hemeroteca de la Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes, en la Hemeroteca Municipal de Madrid, en la Biblioteca Nacional y en una colección particular, cabe decir que ninguna de estas entidades tiene toda la colección completa.

Se le ha dado mucha importancia a lo visual, por la dimensión comunicativa de los figurines y de las otras imágenes, como veremos. Respecto a la calidad de estas, son mejores las que hemos podido tomar directamente de los originales consultados en las bibliotecas y hemerotecas citadas anteriormente; hay otras que tienen una calidad más deficiente porque se han extraído de los pdf de la Hemeroteca Digital de *ABC*, por esa razón conservan la marca de agua. Se han reproducido las fotografías originales que se conservan en el archivo fotográfico de *ABC*, algunas de ellas publicadas recientemente en la nueva sección digital de imágenes históricas de *ABC*: <http://abcfoto.abc.es/>.

Respecto a los autores de las crónicas y relatos, no ha sido el objeto de esta investigación hacer un estudio pormenorizado de cada uno de ellos. De algunos, puesto que eran periodistas acreditados, ya hay suficiente información publicada, de otros, apenas hay referencias, sobre todo en el caso de algunos autores secundarios que se ocultaban bajo enigmáticos seudónimos, además no todos los artículos aparecían firmados. En cualquier caso, en los que aparezca el autor y se haya encontrado referencias sobre él, se indicará en nota al pie.

Teniendo en cuenta que el cruce de información resulta de gran ayuda para cualquier investigación, para poder tener otras herramientas con las que comparar y concluir si la información sobre moda era correcta, hemos utilizado otras fuentes como las revistas *Última Moda* y *La Moda elegante*, en el ámbito español; y *Les Modes*, en el ámbito francés.

No se ha visto necesario incluir un glosario o vocabulario de términos de moda porque ya hay algunos publicados exclusivamente y en algunas historias del traje se incluye como apéndice. No obstante, si nos ha parecido interesante dar alguna explicación en nota de aquellos términos o cuestiones menos conocidas.

### 1.3 MARCO CRONOLÓGICO

El campo de estudio se extiende desde el nacimiento de la revista en 1891 hasta 1910. La justificación de estas fechas viene dada por dos cuestiones, en primer lugar, porque se trata de los primeros años de vida de la publicación: veinte años en los que se publicaron mil veinticuatro números. Durante ese periodo la revista evolucionó hasta alcanzar un éxito considerable<sup>13</sup>, podemos decir que se asentó y obtuvo el crédito que la hizo prosperar en la vanguardia de la prensa ilustrada, a lo largo de varias décadas. En segundo lugar, por la propia evolución histórica de la moda, en la que la fecha de 1910 fue significativa y especialmente reveladora.

En líneas generales, el siglo XIX fue un siglo de importantes reformas y cambios sociales, un momento decisivo en la evolución de la moda, y sobre todo, un momento decisivo en el desarrollo y la nueva configuración de la clase social burguesa.

---

<sup>13</sup> «Blanco y Negro se había convertido en un institución, pero llena de imaginación y vida (...) El tiempo pasaba sobre él como un reconstituyente, como un medicamento energético», *Antología de Blanco y Negro, 1891-1936*, vol. 4. Madrid: Prensa Española, 1985, p. 11.

La tradición historiográfica ha considerado la fecha del inicio de la 1ª Guerra Mundial, como el final de un periodo cultural y artístico y por tanto también el límite de una periodización de la historia del traje. En la historia de Françoise Boucher<sup>14</sup>, en el periodo de tiempo que abarca el siglo XIX y el paso de este al siglo XX, destaca como fechas singulares: el año de la revolución francesa 1789, como inicio del periodo, y la 1ª Guerra Mundial, como final del periodo. Esta franja temporal la estudia en el capítulo XI titulado: *De la Revolución a los comienzos del siglo XX*; dentro de este, establece una subdivisión por fechas significativas para el siglo XIX, al que dedica tres apartados: *El periodo revolucionario de 1789 a 1815*; *De 1815 a 1850*; y por último, *De 1850 a 1868*. Para el cambio de siglo dedica un apartado: *De 1868 a 1914*. Dentro de esta etapa final que enmarca dos momentos importantes: el fin del segundo Imperio 1868 y el inicio de la gran Guerra 1914, hace una subdivisión en tres etapas: *1868 a 1885*, en ese momento puestos a singularizar algún acontecimiento indumentario, apunta que se caracterizó por la sustitución de la crinolina y el dominio del polisón; un segundo periodo, entre *1885 y 1900*, en estos quince años ocurrieron varios hechos: el nacimiento del vestido sastre de dos piezas —falda y chaqueta—, la línea en *ese* dibujada por el corsé, las grandes mangas de *jamón* que desaparecerían antes del cambio de siglo y el nacimiento del abrigo como lo entendemos hoy. Finalmente el periodo que abarca desde *1900 a 1914* caracterizado por una silueta mucho más flexible y ligera, con una vuelta a la moda del Directorio y del Imperio; la línea del cuerpo la define un nuevo corsé plano y vertical por delante y muy curvo por detrás. Alrededor de 1910 se modificó sustancialmente esta silueta abandonando la línea curva de la espalda, con la supresión del corsé. Es la época de los grandes sombreros, y de la confección de abrigos de pieles.

También la obra enciclopédica de Max Von Boehn, cuya primera edición se publicó en 1929, en su tomo VIII, trata el último periodo de la historia del traje situándolo cronológicamente entre 1879 y 1914. En la edición de 1947 la editorial Salvat añadió la publicación de tres nuevos tomos obra de María Luz Morales, sobre la moda en la primera mitad del siglo XX. Se inició con el tomo IX, con un estudio de la historia del traje entre los años 1900 y 1920. Como la misma autora justificó en la introducción de su obra, no continuó en 1914, fecha en la que finalizaba el estudio

---

<sup>14</sup> BOUCHER, Françoise. *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gil, 2009.

de von Boehn, porque le parecía que para estudiar la moda a partir de 1914, era necesario retroceder y adentrarse en los orígenes, lo que denominó *la infancia* de ese recorrido biográfico de la moda y que situaba justamente en esos primeros catorce años del siglo<sup>15</sup>.

Tanto para Boucher o von Boehn, como para otros historiadores<sup>16</sup> que siguen una historiografía más convencional, 1914 es pues la fecha que determina el final de un periodo en la historia del traje y el inicio de otro, por ser la 1º Guerra Mundial un hecho de extraordinaria magnitud, de múltiples repercusiones que también tuvo su efecto en la moda.

Es indudable que, a partir de esa fecha, las novedades que se habían gestado desde 1900 y que tuvieron un momento álgido en 1910, se difundieron a mayor escala debido a los nuevos escenarios que generó el conflicto bélico, pero nos parece que es con anterioridad a 1914 cuando surgen algunos de los cambios más revolucionarios. Las revistas que lanzaban la vanguardia de las tendencias indumentarias nos hablan de ello. La adopción de la falda más corta y ajustada,

---

<sup>15</sup> «Un respeto a la perspectiva es, justamente, lo que me ha inducido a no tomar el hilo de la historia de la Moda exactamente donde mi insigne antecesor lo dejara, a saber: en el año 1914, como quién dice la víspera del primer cataclismo mundial. Certestamente se ha observado que existen, en el intrínquilis de la moda, una suma de razones psicológicas, morales, económicas, que solo podremos ver en la perspectiva del tiempo...Y en especial al tratar de esa época, grávida de bienes y de males, resulta evidente que solo ahora, al detenernos a contemplarla, aún en su aspecto más frívolo, desde una altura de más de medio siglo, podemos dar pleno significado a esos catorce años que fueron como antesala del siglo actual», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días* (estudio preliminar del Marqués de Lozoya). Tomo IX: Siglo XX (1900-1920). Barcelona: Salvat, 1956, p. XI.

<sup>16</sup> Por ejemplo la reciente tesis de Laura Casal-Vals sobre la figura de la modista y los inicios de la alta costura en Barcelona, establece como marco cronológico, unas fechas similares: el periodo comprendido entre 1858 y 1915. Se inicia en 1858 porque es la fecha en la que Worth abre la casa de modas en la *Rue du Paix*, considerado el iniciador de la alta costura; y como final 1915 por su vinculación con la Gran Guerra, aunque son años considerados como años de transición y no de ruptura: «1915: iniciada la Primera Guerra Mundial, es l'any de consolidació dels modistes ja entesos com a dissenyadors de moda. En aquesta etapa, a més, es pot considerar que s'inicià la moda contemporània, impulsada per un nou rol social de la dona en el panorama bèl·lic», CASAL-VALLS, Laura. *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona. Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)*, [en línea]. Directora: Mireia Freixa. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2013, p. 20. Consultado el 13 de marzo de 2014. En: <http://hdl.handle.net/2445/49377>. También Martínez Espronceda y Carlos Soldevila, establecen en esta fecha el punto de partida de una nueva moda tomando como marco referencial la Primera Guerra: Martínez Espronceda argumenta: «La Primera Guerra Mundial precipitó los cambios en varios campos de la sociedad y la cultura: un número cada vez mayor de mujeres con estudios, la atracción por los deportes y el uso creciente de los automóviles, la introducción de actividades al aire libre, del turismo y del veraneo, dio lugar a un nuevo estilo de vida» MARTÍNEZ DE ESPRONCEDA SAZATORNIL, Gema. «Indumentaria y Medios de comunicación». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2011, vol. 17, pp. 165-178. Carlos Soldevila en su pequeña obra *La moda ochocentista*, marca como fechas de ese periodo de la historia del traje 1780 y 1914: «Por esta vez, el cambio de centuria no está muy distanciado del cambio de ideas y de trazas y cuando decimos moda ochocentista, designamos algo que nació entre 1780 y 1810 y murió hacia 1914», SOLDEVILA, Carlos. *La moda ochocentista...*, p. 9.

evitando que arrastrara el suelo, la cintura amplia sin el sometimiento del corsé —la cintura tiene una importancia capital en la configuración de la moda; podríamos incluso afirmar que la evolución histórica del vestido pivota, en gran medida, en los desplazamientos que ha sufrido esta—, o la tendencia a la simplicidad que supone el ir despojando la cabeza de artilugios, auguraron el inicio de una auténtica revolución en el vestido que ocupó el primer tercio del siglo XX y que tuvo un largo proceso de gestación, como hemos podido comprobar, entre 1906 y 1910.

Por otro lado, en las cuestiones estéticas, aunque haya rupturas asociadas a hechos y acontecimientos que tienen lugar en un momento cronológico concreto y en un espacio determinado, es difícil definir periodos exactos; por eso se ve necesario a la hora de delimitar etapas, considerar los acontecimientos que tienen lugar en una determinada fecha. Pero la realidad es que en las cuestiones estéticas, generalmente no se dan rupturas sino transiciones. En el caso de la moda ocurría de manera similar, la población femenina no decidía en un momento determinado que ya no iba a utilizar corsé, o que iba a llevar la falda por encima del tobillo; se lanzaban novedades pero era necesario un tiempo para que penetraran en la sociedad. Es por esta razón que delimitar etapas fijando fechas concretas, basándonos en cuestiones estéticas o de estilo, tiene sus riesgos, de ahí que los historiadores busquen algún momento o acontecimiento suficientemente significativo, en el caso de Europa el inicio de la guerra, para fijar el principio o el final de un periodo.

Con la salvedad ya expresada de no caer en encasillar procesos mucho más complejos en fechas concretas que puedan resultar reduccionistas, nos ha parecido adecuado establecer el final de la investigación en 1910, podemos decir que marca un punto de inflexión porque recoge acontecimientos importantes que se habían desarrollado en los años anteriores, y porque alrededor de ese mismo año hubo una serie de hitos relevantes que supusieron una línea distinta en la evolución de la moda.

Otra justificación la encontramos en el surgimiento de nuevos movimientos artísticos y en este sentido se puede constatar con la reciente exposición sobre el *Art déco* que ha tenido lugar en la Fundación Juan March: *Gusto moderno. Art déco en París. 1910-1935*. Se trata de una exposición importante por ser —como dice en la presentación del catálogo— la primera muestra que se le dedica en España. Nos interesa la fecha con la que se ha iniciado esta recopilación sobre el difícilmente

definible *Art déco*, considerado «el último estilo total de la historia»<sup>17</sup> que en 1910 empezó a «desperezarse en París»<sup>18</sup>. Este movimiento de gran eclecticismo surgió a partir de una multiplicidad de fuentes e influencias. Lo más característico fue su deseo de ser moderno pero «sin seguir los estrictos principios de lo que se ha denominado modernidad o movimiento moderno, con unos principios que excluían lo decorativo y toda forma ornamental, consagrando como líneas directrices la funcionalidad y la forma abstracta»<sup>19</sup>. Pues bien, esto es lo que iremos viendo en la moda cuando nos acerquemos a 1910; una vez se abandonen las líneas modernistas de curvas y perfiles sinuosos, tanto en las siluetas de los figurines, como en la decoración de los tejidos a base de motivos vegetales y florales, la moda se adentró en un proceso de desornamentación, de eliminación de lo superfluo, de líneas rectas, que originó una tendencia más racional conectada directamente con las ideas de comodidad y confort, hasta llegar a las formas revolucionarias de los años veinte, con los nuevos ideales de belleza femenina y la eliminación total de capas superfluas. Podemos afirmar que el cambio de la moda de los años veinte, tuvo un periodo de gestación que surgió alrededor de 1910.

#### 1.4 MARCO GEOGRÁFICO

Esta investigación focaliza el interés en España y en Francia: en Madrid —aunque no exclusivamente—, y en París. En Francia porque, al hablar de moda, las referencias al país vecino son continuas. En los titulares y en los textos la procedencia *de París* era una señal clara e inequívoca para identificar la moda; en algunos casos, se hizo alguna referencia a Londres o Viena. La importancia de Madrid radica en que allí se inició la publicación de *Blanco y Negro* y fue el marco de difusión original, aunque muy pronto se extendió a otras ciudades de España y América. Además Madrid representa la avanzadilla en cuestiones indumentarias: allí viven y se relacionan la realeza y las clases altas. También en Madrid se desarrolla una peculiar visión del casticismo popular: *la mujer madrileña*, que mostrará una

---

<sup>17</sup> BENTON, Tim.; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel; ZOZAYA, María, (eds. y com.), *El gusto moderno. Art déco en París 1910-1935* (Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid, Fundación Juan March, marzo-junio 2015), Madrid: Fundación Juan March: editorial de Arte y Ciencia, 2015. p. 9. Para una aproximación a este movimiento es esencial la obra de Pérez Rojas: PÉREZ ROJAS, F. Javier. *Art déco en España*, Madrid: Cátedra, 1990.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> *Ibíd.*

realidad diferente pero muy válida en cuanto a las referencias indumentarias. Las ciudades del norte de España como San Sebastián o Santander también aparecerán como referentes de moda, sobre todo en los meses de verano, así como las ciudades francesas de la costa normanda: Dauville y Trouville.

## 1.5 APROXIMACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis de la moda ha despertado un interés considerable en los estudiosos de las distintas disciplinas en los dos últimos siglos. Una rama principal es la historia de la indumentaria, esta rama investiga el desarrollo cronológico de los estilos y las técnicas del vestir; Entwistle cita algunos autores como los principales exponentes de este tipo de estudios<sup>20</sup>. Es esencial el estudio de la moda desde la faceta comunicativa, el vestido en todas las épocas ha sido comunicativo y el vestir comunicación<sup>21</sup>.

Que se estudie desde ópticas tan diversas y que todas confluyan igualmente en dar una explicación coherente de la moda, da idea de por qué en las últimas décadas se ha hablado de la moda como de un fenómeno complejo y difícil de delimitar.

Hasta el momento, no ha habido ninguna investigación que haya tratado la moda en la revista *Blanco y Negro*, ni siquiera desde un punto de vista más general, dentro de la prensa ilustrada. Habitualmente, se ha abordado desde otras perspectivas y a partir de otras fuentes. Ha habido algunas aproximaciones que han tenido en cuenta *Blanco y Negro* en el marco de estudios genéricos sobre la moda en la prensa; en este sentido cabe mencionar la investigación, ya citada, que hizo la profesora Pilar Paricio Esteban sobre el tratamiento de la moda en la prensa del siglo XX, en el que

---

<sup>20</sup> Según la autora de esta rama han surgido los estudios sociales y culturales y como ejemplo cita los trabajos de Breward, de la Haye y Hollander. Es muy interesante la referencia que hace al estado de la cuestión en términos bibliográficos y las citas de las distintas obras que han abordado el estudio desde las múltiples facetas de la moda. ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 78.

<sup>21</sup> «la idea de que el vestido es comunicativo ha sido adoptada por Barnard, Davis, Lurie, Polhemus y Proctor y Rouse y Wilson, y utilizada para explicar el propósito de la moda en las sociedades moderna. Esta hipótesis es más fructífera que otras teorías sobre el vestir, el adorno y la moda: la ropa y otros adornos se pueden llevar por razones instrumentales o para protegerse, pero también forman parte de la cultura expresiva de una comunidad (...) Un criterio claramente discernible sobre el tema del significado en la moda y en el vestir es el que ha surgido del estructuralismo y la semiótica, puesto que posee un campo de trabajo más nebuloso que explora los aspectos comunicativos de la moda y el consumo dentro de la modernidad y la posmodernidad». ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 89. Esta idea ha sido ampliamente desarrollada por Alison Lurie en su libro: LURIE, Alison. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.

entre otras publicaciones periódicas, escogió el semanario *Blanco y Negro*, para hacer un estudio de la comunicación, deteniéndose especialmente en el encuadre formal y de contenido, sin hacer una valoración histórica y evolutiva del traje.

Otros trabajos en el marco de la prensa que nos parecen fundamentales y que han sido muy clarificadores para nuestra investigación son la tesis de Mercedes Pasalodos: *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado: Madrid 1898-1915*<sup>22</sup>, a la que haremos referencia y que ya ha tenido una gran fortuna historiográfica (utiliza como fuentes un número importante de revistas femeninas de la época) y los trabajos de Pablo Pena: su tesis *El vestido burgués en el romanticismo y su proyección en España (1828-1868)*<sup>23</sup> y el artículo, cronológicamente posterior, *La Moda en la Restauración 1868-1890*<sup>24</sup>, en los que se sirve de la prensa como fuente para su investigación, sobre todo a través de las crónicas de la vizcondesa de Castelfido, cronista de *La Moda elegante*.

Aunque pudiera parecer demasiado secundario, ha sido muy interesante la lectura de diversos estudios en relación a la prensa femenina en general, para situar los artículos sobre moda y el resto de páginas dedicadas a las mujeres en *Blanco y Negro* en sintonía con la prensa dedicada especialmente a ellas. A este tema dedicaremos un capítulo breve. En este sentido, cabe destacar el trabajo bibliográfico de María F. Sánchez Hernández de la Universidad Rey Juan Carlos *Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis*<sup>25</sup>. Dentro de este panorama bibliográfico destacan las obras ya clásicas de Jiménez Morell: *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*<sup>26</sup>, la de Roig Castellanos: *A través*

---

<sup>22</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado: Madrid 1898-1915*. Director: José Manuel Cruz Valdovinos. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

<sup>23</sup> Tesis publicada en: PENA GONZÁLEZ, Pablo. *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura. Museo del Traje, 2008.

<sup>24</sup> PENA GONZÁLEZ, Pablo. «La moda en la Restauración, 1868-1890». *Indumenta*. Museo del Traje, 2011, vol. 2, pp. 8-36.

<sup>25</sup> Ofrece un repertorio de las publicaciones femeninas hasta el año 2008, escritas o dirigidas por mujeres, o que tratan de temas relacionados con la mujer y la prensa. Se trata aproximadamente de 300 reseñas bibliográficas entre monografías, ponencias, tesis doctorales, periódicos, revistas y publicaciones en línea. En ese trabajo se han podido agrupar numerosas fuentes de información periodística, proporcionando a su vez la localización en bibliotecas, centros de documentación y bases de datos, lo cual resulta muy útil para la investigación. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María F. «Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis». *Documentación de la Ciencia de la Información*, 2009, vol. 32, pp. 217-244.

<sup>26</sup> JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

de la Prensa. *La Mujer en la historia. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX*<sup>27</sup>, la de Perinat y Marrades *Mujer prensa y sociedad en España (1800-1939)*<sup>28</sup> y la *Historia del periodismo en España*, vol. 2 y 3, de Saiz y Seoane<sup>29</sup>. En todas ellas se trata la evolución de la prensa femenina a lo largo del momento cronológico que nos ocupa. En estos estudios se procede a hacer una clasificación bien por periodos históricos, como es el caso de Jiménez Morell (1992), o bien teniendo en cuenta su contenido ideológico, como es el caso de Seoane o Perinat y Marrades. Este último, se centra en la imagen de la mujer en cada una de las corrientes de pensamiento escogidas para su clasificación: la imagen de la mujer en la prensa femenina de modas y salones, la imagen de la mujer en la prensa femenina católica, la imagen de la mujer en la prensa femenina catalana y la imagen de la mujer en la prensa feminista.

Indiscutiblemente, para el estudio de la historia del traje y de la moda han resultado imprescindibles las obras ya citadas de Max Boehn<sup>30</sup>, Boucher<sup>31</sup> y la menos conocida, pero muy interesante por su amplia visión contemporánea, de María Luz Morales<sup>32</sup>, por citar algunas de las que nos han servido para nuestra investigación. Cabe mencionar en un lugar destacado la reciente historia de la moda de Lourdes Cerrillo<sup>33</sup>, que —aunque breve— resulta muy completa y es esencial para aproximarnos a la historia del traje, en el periodo que abarca los años finales del siglo XVIII y los que dan paso al XX.

Otras visiones de la moda como la que aporta la tesis de Arianna Giorgi<sup>34</sup>, han sido muy clarificadoras. En esta investigación se adentra en la relación existente entre las influencias artísticas y estéticas de la indumentaria y el cambio social y su

---

<sup>27</sup> ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *La mujer en la Historia: Francia, Italia, España S.XVIII-XX: a través de la Prensa*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1989.

<sup>28</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.

<sup>29</sup> SAIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo en España*, vol. 3. Madrid: Alianza, 1996.

<sup>30</sup> VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres desde 1879 hasta la Guerra Mundial*. (Con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya), vol. 8. Barcelona: Salvat, 1945. Y *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas...* (con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya). Barcelona: Salvat, 1950.

<sup>31</sup> BOUCHER, François. *Historia del traje...*

<sup>32</sup> MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*

<sup>33</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna: génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela, 2010.

<sup>34</sup> GIORGI, Arianna. *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España s. XVII-XIX*. Directora: María de la Concepción Peña Velasco. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2013.

consecuente relación con los hábitos modernos, analizando para ello el vestido masculino como símbolo del cambio social en Madrid en los siglos XVII, XVIII y XIX. Nos ha parecido muy interesante por esa relación entre moda, cambio social o identidad social y modernidad, aunque las fechas son previas a nuestro estudio, ha sido de gran utilidad como punto de partida.

Respecto a la relación de la moda con la vida social, ha sido especialmente provechosa la lectura de las obras de autoras coetáneas a las fechas de estudio sobre comportamiento social; la más significativa para este estudio ha sido la obra de Carmen de Burgos, el *Arte de saber vivir*<sup>35</sup> pero a lo largo de la investigación se citaran algunas otras.

Para otros temas afines como es la fotografía, ha resultado muy valiosa la tesis de Juan Miguel Sánchez Vigil, *Documentación fotográfica en España. Revista "La Esfera" (1914-1920)*<sup>36</sup> y el artículo publicado por los profesores de la Universidad Complutense: Sánchez Vigil, Marcos-Recio y la profesora Olivera-Zaldua que recogen todas las tesis doctorales sobre fotografía que se han defendido en las universidades españolas desde 1976 hasta 2012<sup>37</sup>.

Para un estudio sobre un aspecto concreto de la moda: la figura de las modistas en Cataluña, en fechas similares a nuestro estudio, ha sido de gran interés la lectura de la reciente tesis de Laura Casal Valls. En los capítulos introductorios hace todo un recorrido historiográfico sobre distintos aspectos de la moda que nos parece acertado mencionar —como referencia— y remitir para su lectura, para no hacer una introducción excesivamente amplia partiendo de asuntos ya abordados por otros investigadores<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> DE BURGOS, Carmene. *Arte de saber vivir: prácticas sociales*. Valencia: Sempere y Cia Editores, 1905.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Documentación fotográfica en España. Revista "La Esfera" (1914-1920)*. Director: José López Yepes. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1996. Parte de las ideas de esta tesis se publicaron posteriormente en el libro: SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España: del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Trea, 2008.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; MARCOS RECIO, Juan Carlos; OLIVERA ZALDUA, María. «Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)». *Revista española de documentación científica*, 2014, vol. 37, nº 1.

<sup>38</sup> En el epígrafe dentro de la introducción sobre el estado de la cuestión dedica un apartado titulado «Aproximación a la historiografía catalana de la moda», en el que recoge una serie de referencias bibliográficas, no solo relativas a Cataluña, sino a todo el territorio español y que nos parece que son muy válidas porque exponen de una manera clara la situación bibliográfica y algunas de las líneas de investigación que se están llevando a cabo en distintas Universidades de España. CASAL VALLS, Laura. *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura...*, pp. 41-55. Por esta razón no abundaremos a comentar todas las tesis, monografías, o estudios parciales que se han

Sobre *Blanco y Negro* se han publicado algunos trabajos, pocos, desde distintas ópticas. El más interesante a nuestro modo de ver, es la obra ya clásica de Francisco Iglesias<sup>39</sup>, hasta el momento la única investigación completa de la revista, con un gran número de referencias sobre los orígenes y la evolución histórica tanto de *Blanco y Negro*, como de *ABC*. Se han publicado otros estudios monográficos como el de Víctor Olmos<sup>40</sup> o el Juan Antonio Pérez<sup>41</sup>. Recientemente Federico Ayala ha defendido una tesis sobre los fondos fotográficos de *ABC* de gran valor para cualquier investigación sobre el tema<sup>42</sup>. Merece la pena destacar por su importancia una obra de carácter antológico en la que se han recopilado, algunos textos y sobre todo dibujos de los artistas más destacados que plasmaron su arte en la revista desde su nacimiento hasta 1936<sup>43</sup>. Desde hace unos años el Museo ABC ha está realizando exposiciones de los principales artistas que ilustraron o dibujaron en las páginas de la revista, sobre estas exposiciones y sus catálogos hablaremos más adelante cuando abordemos el capítulo de las ilustraciones de *Blanco y Negro*.

Desde un punto de vista mas general<sup>44</sup>, es muy interesante la ya clásica interpretación que hace Lipovetsky de la historia conceptual de la moda en *El imperio de lo efímero*<sup>45</sup> donde realiza un estudio de la moda teniendo en cuenta «los puntos de inflexión organizativos, estéticos, sociológicos que han determinado el recorrido plurisecular de la moda» con una valoración y visión del fenómeno, para

---

realizados, solamente hemos referenciado los que nos han parecido más útiles para nuestra investigación.

<sup>39</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística: Prensa Española editora de "ABC" y "Blanco y Negro" (1891-1978)*. Madrid: Prensa Española, 1980.

<sup>40</sup> OLMOS BALDELLOU, Víctor. *Historia del ABC. Cien años clave en la historia de España*. Madrid: Plaza & Janés, 2002.

<sup>41</sup> PÉREZ MATEOS, Juan Antonio. *ABC Serrano, 61. Historia íntima del diario. Cien años de un "vicio nacional"*. Madrid: Libro-Hobby-Club, 2002.

<sup>42</sup> El objeto de la tesis de Ayala como explica en la introducción es el estudio del fondo fotográfico del diario *ABC* «conocer los antecedentes de la creación del denominado "archivo fotográfico", explicar su desarrollo histórico desde la fundación hasta la actualidad, analizar los instrumentos y herramientas empleados en la descripción y clasificación de contenidos durante las sucesivas etapas, considerando también las bases de datos e instrumentos de descripción para la fotografía digital», AYALA SÖRENSSEN, Federico. *Fondos fotográficos del Diario ABC. Análisis documental, gestión y aplicaciones*. Director: Juan Miguel Sánchez Vigil. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Documentación. Departamento de Biblioteconomía y Documentación, 2013, p. 23. Consultado el 20 de febrero de 2015.

En: <http://eprints.ucm.es/23904/1/T35001.pdf>.

<sup>43</sup> *Antología de Blanco y Negro, 1891-1936*. Madrid: Prensa Española, 1985.

<sup>44</sup> En esa dimensión más general entrarían las teorías que han estudiado el tema desde el significado semiótico y sociológico de la moda. Sobre esta cuestión ya hay publicados muchos estudios, se trata de una perspectiva muy valiosa pero que excede al objeto de nuestra investigación; no obstante haremos algunas referencias a los autores que nos han parecido más destacados.

<sup>45</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.

buscar el sentido global de la moda: «la economía profunda de la dinámica de la moda»<sup>46</sup>.

En resumen, el material editado es mucho y los puntos de vista diversos. Por tanto, teniendo en cuenta todos los estudios y tesis citadas, así como la numerosa bibliografía empleada a lo largo de la presente investigación, la originalidad de nuestra investigación y lo que hace que podamos hablar de un planteamiento hasta entonces inédito, radica fundamentalmente en el material escogido: una revista ilustrada, no dedicada a la moda, pero que supo recoger el creciente interés que despertaba esta cuestión en una sociedad en la que las clases burguesas y las clases medias, aspiraban a emular la exclusividad de la aristocracia. El papel democratizador de la moda quedaba así patente.

## 1.6 ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis se estructura en 11 capítulos. Los cuatro primeros (del 2 al 5) sirven de contexto desde distintas perspectivas: por un lado, nos ha parecido necesario hacer una breve síntesis de algunos cambios sociales que tuvieron una clara repercusión en la moda, como son las innovaciones en la producción, la distribución y el consumo de moda, así como el desarrollo de conceptos que dinamizaron la moda, como el concepto de imitación y distinción: capítulo 2. Hemos juzgado importante hacer una referencia —desde una perspectiva histórica— a las principales formas y elementos que constituyen el vestido femenino, haciendo especial hincapié en aquellas prendas que se han repetido un número mayor de veces en nuestro estudio: capítulo 3. Nos ha parecido fundamental hacer una breve referencia de carácter general a la prensa femenina en Francia y en España, puesto que, al igual que los textos seleccionados para esta tesis, iban dirigidos al público lector femenino y tenían sus paralelismos: capítulo 4. En el capítulo 5 se ha llevado a cabo la contextualización de la propia revista *Blanco y Negro*, dentro del panorama de la prensa ilustrada española. En el capítulo 6 se ha realizado un estudio histórico del origen de la revista. En los siguientes capítulos (del 7 al 12) hemos centrado el grueso de la investigación, abordando el estudio de la moda a través de las noticias de sociedad y las nuevas aficiones en los capítulos 7 al 8; y las crónicas de moda en el capítulo 9, con un

---

<sup>46</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 12.

estudio de la evolución de la moda desde 1891 hasta 1910 a través de la selección de noticias y figurines de las crónicas. En este capítulo hemos querido ser especialmente exhaustivos, por esa razón nos ha parecido necesario utilizar todas las crónicas que se publicaron en esos años para ver la evolución del traje año por año, desde la óptica del traje anunciado y publicado. Por esta misma razón hemos reproducido la mayoría de los figurines —de tal manera que se puede hablar de un catálogo selectivo de piezas de vestir femeninas— y se han copiado íntegramente alguno de los textos; por lo que podemos afirmar que esta investigación tiene un cierto carácter antológico. También hemos incluido un capítulo para reflejar la parte cómica de la moda representada en las caricaturas y en los textos en los que se daba otra visión de la moda capítulo 10. Acabamos esta tesis con un capítulo de conclusiones finales que reúne las principales aportaciones que a nuestro juicio aporta esta investigación: capítulo 11.

Las imágenes las hemos reproducido al hilo de la exposición y no en apartado o apéndice aparte, porque nos ha parecido que podía favorecer la lectura. Tanto las imágenes como la transcripción de textos íntegros, son parte principal de la investigación y nos parece que dotan a este trabajo de un valor documental novedoso. Algunas de estas imágenes son desconocidas o poco conocidas y esto a nuestro juicio resulta muy interesante para futuras investigaciones.

Las reproducciones que son imágenes de la revista *Blanco y Negro* las hemos nombrado al pie de imagen, solamente con la fecha de su publicación: día, mes y año; mientras que en el resto de imágenes obtenidas de otras fuentes se han incluido el título de la publicación o el lugar de origen. En el caso de la reproducción de los dibujos publicados en *Blanco y Negro* se ha añadido el autor y el título de la obra —cuando había constancia— y si se trataba de la ilustración de una crónica, o relato, el título de esta. Al final de la tesis hemos introducido un índice de ilustraciones.

Respecto a los textos se ha utilizado la cursiva para identificar las citas textuales de *Blanco y Negro*, mientras que para el resto de citas se han empleado las comillas angulares. En las citas de las fuentes de época se ha mantenido la ortografía original. Los números de páginas de las citas de *Blanco y Negro* que aparecen en las notas al pie, hacen referencia al modo de repaginar de la Hemeroteca Digital de ABC.

## **2. EL DESARROLLO SOCIAL DE LA MODA: DISTINCIÓN, IMITACIÓN, HOMOGENEIZACIÓN**

A lo largo de este capítulo, pretendemos exponer brevemente algunas cuestiones generales que definen el contexto sociocultural de la moda en el cambio de siglo.

Merece especial atención fijarnos en el cambio que se produjo en las relaciones sociales, con motivo del acceso a la moda de un mayor número de mujeres, sobre todo de las clases burguesas. Este hecho se reflejó en una serie de tensiones entre los dos grupos sociales dominantes —aristócratas y burguesas— que se tradujo en el consiguiente deseo de imitación de unas y en los esfuerzos por la originalidad de las otras. Un flujo de fuerzas que tuvo mucho que ver con la velocidad con la que empezó a desarrollarse el consumo de moda. Las mujeres comenzaron a adquirir prendas cada temporada por la necesidad perentoria de actualizar la imagen y cambiar de vestidos con una frecuencia mayor de lo que se venía haciendo hasta ahora. En el nacimiento y posterior desarrollo de estos hábitos de consumo, tuvieron un papel fundamental los modernos sistemas de venta: los grandes almacenes y la publicidad.

Como dice Lipovetsky, la moda, en el sentido moderno —como la conocemos ahora— surgió a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como una consecuencia más de los cambios y las transformaciones de ese siglo, sobre todo en el terreno económico y social. El avance industrial a lo largo del siglo XIX, repercutió notablemente en el proceso de gestación de este nuevo fenómeno con importantes cambios no solo en los sistemas de producción sino también en los de consumo:

«En Francia en los años 1820 y a imitación de Inglaterra se da una producción de nuevos trajes, baratos y en serie; esta producción conoce una verdadera expansión después de 1840 —antes incluso de entrar en la era de la mecanización, posible gracias a la máquina de coser—, hacia 1860. A medida que se implantan los grandes almacenes, que las técnicas progresan, que disminuyen los costes de producción, la confección diversifica la calidad de sus artículos dirigiéndose a la pequeña y mediana burguesía»<sup>47</sup>.

## 2.1 RECORRIDO HISTÓRICO

Para entender la vertiente moderna de la moda, es preciso trazar un breve recorrido y retroceder hasta el siglo XIV, ya que fue a partir de este momento cuando la moda, en sentido estricto, salió a la luz. Una de sus primeras manifestaciones fue la diferenciación de las formas del vestido masculino y femenino. La imagen del hombre sufrió una radical transformación al pasar de la túnica holgada a las prendas ajustadas y cortas, ejemplificadas en los calzones ceñidos. Esta diferenciación del traje se hizo extensiva durante siglos y perduró hasta el siglo XX, prácticamente hasta la difusión y el uso de los pantalones por parte de las mujeres. En el caso del vestido femenino, el cambio más significativo tuvo lugar en la Edad Media con la aparición de los trajes entallados, diferentes de los vestidos a base de telas drapeadas que se habían llevado en la antigüedad. A finales de la Edad Media el cambio de ropa se vio como algo positivo y la posibilidad de estrenar nuevas formas decorativas y caprichosas que sustituían a las anteriores, se convirtió en regla permanente para la alta sociedad. La moda reflejaba así la capacidad del hombre de inventar su propia apariencia cuantas más veces mejor.

Pero el momento más importante en esa creciente velocidad por el deseo de cambio se produjo en el siglo XVIII, fue en ese periodo de la historia cuando «las modas se embalan, cambian, obedeciendo a las vibraciones del aire, registrando el último acontecimiento o éxito del día»<sup>48</sup>.

Como afirma Lipovetsky, los cambios más profundos que se dieron entre el siglo XIV y el XVIII no los encontramos en los grandes elementos que constituían la materia de la moda sino más bien en los matices, en los elementos considerados de rango secundario pero de una visibilidad llamativa: desde las pelucas con su evolución de color, tamaño, elementos decorativos, etc., hasta las cintas y encajes

---

<sup>47</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 78.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 31.

que decoraban la indumentaria femenina o las formas de las faldas con más o menos vuelo. Todos estos elementos sirvieron de arma decisiva para aquellos que deseaban combatir la batalla de la exclusividad social, sin miedo a caer en la extravagancia o en la exageración, si llevaba como recompensa ascender al pódium de la distinción.

En los siglos anteriores muchos grupos sociales no pudieron desarrollar esa capacidad de entender la moda desde otras categorías que no fueran las de la mera utilidad: una campesina en la Edad Media vestiría de acuerdo a unas necesidades primarias y rara vez se plantearía la elección de unas determinadas prendas por criterios basados en el ornato, todo lo más en alguna fecha señalada, buscando para dicha ocasión alguna prenda diferente. El valor del cambio permitió el desarrollo de los procesos de elaboración y de consumo de moda, multiplicando considerablemente su radio de acción y llegando a esferas sociales que hasta entonces no habían podido beneficiarse de la posibilidad de elección según parámetros estéticos y no únicamente de conservación y supervivencia.

Hasta la llegada del siglo XIX, las diferencias sociales estaban muy marcadas y la moda debía reflejar —sin lugar a equívocos— la clase a la que se pertenecía, en esto las leyes suntuarias actuaron drásticamente prohibiendo a las clases plebeyas vestirse como las nobles, usar los mismos tejidos, colores, aderezos, joyas o accesorios, las causas de este comportamiento como explica Entwistle, se dejaban entrever: «Entre las motivaciones subyacentes a las leyes suntuarias se hallaba la preocupación de conservar la distinción de clase para poder identificar a las personas a simple vista»<sup>49</sup>.

Conforme fueron desarrollándose los estados modernos y se fue pasando de los estados cortesanos a las sociedades urbanas, la burguesía que se había acomodado en las ciudades y que desempeñaba oficios de prestigio —banqueros, comerciantes etc. — inició el juego de imitación de las clases superiores. Este proceso, que se produjo en el escenario urbano, estaba restringido para el mundo rural. Luis XVI, gran artífice de la diferenciación de clases a través de su aspecto externo, estableció unas ordenanzas para la indumentaria de cada estamento; estas ordenanzas —del todo impopulares— no paliaron el deseo de imitación de las clases menos pudientes, aunque hay que decir que no fue un deseo de copia idéntica, puesto que muchos elementos indumentarios de las clases nobles fueron reprobados y no los aceptaron

---

<sup>49</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 115.

las clases burguesas. Conforme avanzó el siglo y las monarquías absolutas, con toda su imaginaria basada en el lujo y el boato, cayeron en desgracia, se desarrolló un cierto deseo de no identificación con la aristocracia desprestigiada y, por tanto, una decadencia de las exageraciones de la moda dieciochesca hasta llegar a su extinción.

La Revolución Francesa (1789-1799) marcó un antes y un después en la cuestión vestimentaria. Como acontecimiento singular, la Convención Nacional declaró en 1793 el principio de libertad indumentaria. La generación del traje burgués ya estaba en marcha, la carga ideológica que adquirió el *sans-culotte* con su pantalón largo de lana, aceleró el proceso que definiría la imagen del nuevo burgués. A partir de este momento, nadie podía ser obligado a vestir de una determinada manera. Gran número de burgueses que accedieron a ocupar cargos políticos, se convirtieron en los propagadores de las nuevas modas y costumbres afines al nuevo ideario.

Durante el siglo XVIII la ciudad surgió como una alternativa a la corte y las reglas que eran necesarias para vestir en la corte fueron sustituidas por unas reglas para la vida urbana, que se propagaron hasta el siglo XIX. Con las reformas urbanas y con la construcción de fuentes, paseos, plazas, jardines etc., y las mejoras en la iluminación y en los empedrados de las calles, se abrieron los espacios de las vías públicas para que todas las clases sociales pudieran disfrutar de estos nuevos lugares de recreo, de tal manera que la vida pública dejó de estar situada en la corte para trasladarse a las calles de las grandes urbes. Como dice Sennett, «para una anciana mujer de París, nacida durante el *ancien régime*, que sobreviviese en los años 1880, los contrastes entre la ciudad de su juventud y la ciudad de su senectud podrían aparecer ante ella como el febril crecimiento de la vida pública en el siglo XIX»<sup>50</sup>. En esos momentos empezó a percibirse un ligero cambio en la existencia de la mujer «hasta entonces identificada con la reclusión doméstica, el recato y la preservación de la honra, como deja entrever todo el teatro áureo, a partir de ahora los teatros, bailes y paseos, se verán poblados de personas de ambos sexos»<sup>51</sup>.

Las modas de mediados del siglo XIX, aunque para algunos autores coetáneos resultaban aburridas e insulsas en comparación con los vestidos de los siglos precedentes, tuvieron una enorme importancia; como dice Sennett, en ellas se forjó

---

<sup>50</sup> SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978, p. 159.

<sup>51</sup> DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 71.

un nuevo estilo de vida, y se inauguró un camino que llevaría hacia la homogeneización y la asimilación de los habitantes de las grandes urbes europeas<sup>52</sup>. Esa identidad que se hacía cada vez más común, fue posible gracias al desarrollo industrial. Gran Bretaña fue la primera nación en industrializarse y la producción textil, especialmente la elaboración de materias primas como el algodón, tuvo un papel decisivo en todo este proceso. El algodón se había puesto de moda ya en el siglo XVIII, como una tela versátil fácilmente lavable, lo que la hacía idónea para la ropa de la casa, pero hubo de pasar tiempo hasta que este tipo de tejido se difundiera y se empleara comúnmente como tela para vestidos.

Uno de los hitos más importantes, tuvo lugar en 1825, con la aparición de la máquina de coser patentada unos años más tarde, en 1851, por Singer. Del mismo modo se fueron patentando otras máquinas que aceleraron la producción de diferentes prendas: zapatos, sombreros, etc. Esto facilitó enormemente que se iniciara toda la cadena de producción en serie, fabricando productos de una manera rápida y barata para el consumo inmediato de la población, con la consiguiente igualdad indumentaria: la gente comenzaba a llevar los mismos sombreros, los mismos zapatos, etc. Los nuevos cauces de difusión, especialmente la prensa, con la publicación de figurines en los que se anunciaban dibujos exactos de prendas y complementos al alcance de muchos, permitió saber lo que se llevaba con cierta rapidez, facilitando la copia inmediata.

El progreso industrial que durante todo el siglo XIX había tenido lacras importantes —descritas extensamente por escritores, políticos, filósofos y artistas—, dio un giro importante en los últimos años del siglo, gracias a una serie de mejoras que tuvieron como consecuencia una reducción considerable de la mortalidad y un sentimiento general de alegría que inundó el ritmo vital de las ciudades. La población en las ciudades creció vertiginosamente cuadruplicando el número de habitantes desde principios de siglo, como dice Sennet, se consiguió una mayor supervivencia de la población:

«Es bastante cierto que tanto en París como en Londres, la proporción nacimiento-muerte, durante este siglo se vio más favorable a los vivos» en este alto porcentaje de supervivencia tuvo un papel importante los progresos médicos e higiénicos «los

---

<sup>52</sup> «La personalidad accedió al dominio público de una manera estructurada. Lo hizo así merced su vinculación con las fuerzas de la producción industrial, en el medio de las ropas. En las calles las gentes tomaban muy seriamente las apariencias de los demás; creían poder examinar a fondo el carácter de aquellos que veían, pero lo que veían eran gentes que llevaban ropas cada vez más homogéneas y monocromáticas», SENNETT, Richard. *El declive del hombre...*, p. 202.

adelantos en la medicina y en la sanidad pública ahuyentaron la constante amenaza de plagas, el gran flagelo de las poblaciones urbanas»<sup>53</sup>.

A finales del siglo XIX, el desarrollo urbano además de difundir esos espacios destinados a las interrelaciones sociales, bulevares, paseos, plazas, etc., que se habían construido en el siglo anterior, promovió también la floración de lugares para llevar a cabo diferentes espectáculos públicos: teatros, salas de música, cafés, y todo el abanico de encuentros deportivos, que se convirtieron en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX en los lugares preferidos de reunión. Los hombres y las mujeres desarrollaron todo un conjunto de actividades nuevas, que abrían cada vez más la faceta de lo público. Gran parte de la sociedad se expresaba en la calle, y aunque los espacios cerrados de las viviendas —la cultura del salón o el juego social de las visitas y recepciones— seguían vigentes, estos competían con otras manifestaciones que tenían lugar en espacios abiertos: las carreras de caballos, los torneos y concursos deportivos de tenis, golf, etc., los *Garden Party*, o incluso acontecimientos que congregaban gran parte de las miradas curiosas de una población ávida de novedades como eran las elevaciones de los globos aerostáticos y todo el amplio mundo de las Exposiciones.

Lo que muchos autores contemporáneos han definido como *vida moderna* —término al que aludiremos en más ocasiones y que tiene un significado difícil de precisar, por incluir casi todos los aspectos del desarrollo social de final de siglo—, tuvo su principal escenario en estas nuevas y *placenteras ciudades* llenas de posibilidades de ocio<sup>54</sup>. Como dice Pérez Rojas, en las ciudades europeas del novecientos se produjo un sentimiento distinto donde la visión negativa que imperaba en las décadas anteriores se fue transformando poco a poco en un mayor optimismo y vitalidad; aunque en el caso de España, la Guerra de Cuba, supuso una rémora y en cierta medida propició que se alargara un cierto sentimiento de fatalidad hasta pasado 1898<sup>55</sup>.

Simultáneamente al desarrollo urbanístico y al aumento considerable de la población, se produjeron cambios importantes en el orden educativo, que tuvieron

---

<sup>53</sup> SENNETT, Richard. *El declive del hombre...*, p. 168.

<sup>54</sup> Para profundizar en el concepto de *ciudad placentera*, es de gran interés la obra de Pérez Rojas publicada en el catálogo de la Exposición *La ciudad placentera*, donde hace un recorrido preciso a través de la pintura, de muchos de los aspectos que definían la vida moderna en las nuevas ciudades. PÉREZ ROJAS, F. Javier. (com.) *La ciudad placentera: de la verbena al cabaret: Museo del Siglo XIX, Valencia Septiembre de 2003* (Exposición celebrada en Valencia. Museo del siglo XIX, 9-VI-2003 al 30-IX-2003). Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2003.

<sup>55</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 22.

como resultado el progreso de los índices de alfabetización y el acceso a la educación de las mujeres. La cultura y el desarrollo humano de una parte importante de las ciudades, solo podían llevarse a cabo si se daban las condiciones necesarias que dignificaran el modo de vida, de manera que los horizontes de sus habitantes no se vieran reducidos únicamente a la lucha por la subsistencia y supervivencia sino que otras realidades pudieran entrar en juego. A pesar de esto, la ciudad continuaba siendo un lugar de contrastes, donde seguían conviviendo los nuevos espacios con los ambientes periféricos en los que se seguía manteniendo una lucha real por la vida.

Los pintores y literatos españoles de finales del siglo XIX mostraron estas imágenes cargadas de realismo, sirva como ejemplo los personajes de las novelas de Pérez Galdós. Pérez Rojas afirma que una parte de esta vida contemporánea de contrastes entre la ciudad placentera y los medios rurales y periféricos tuvo una representación importante en la pintura, pero también en la ilustración gráfica y en las caricaturas que llenaban las páginas de los periódicos más destacados del momento<sup>56</sup>. Esta información llegaba a todos los estratos de la sociedad, lectores cultos e ignorantes, con el simple hecho de adquirir un periódico en el que hubiera un grabado o un dibujo —más adelante una fotografía—, podían ver cualquier lugar distinguido: el hipódromo, las casas y palacios de la alta sociedad, un paseo, una terraza, un café elegante, etc., y se abría así un nuevo panorama, un espacio cuya órbita era capaz de acoger y dar la bienvenida a los que quisieran iniciarse en este nuevo modo elegante de concebir la vida. Pero esta modernidad no estaba en absoluto reñida con la tradición y el gusto por lo popular, como hemos podido comprobar a través de las páginas de la revista donde conviven plácidamente, el gusto por lo moderno, con la continuidad de lo castizo<sup>57</sup>.

Los cambios sociales que se produjeron con el paso de un siglo a otro tuvieron una importante repercusión en el acto de vestirse. Como decía Thorstein Veblen en la

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>57</sup> Esta estética castiza, que se inauguró en el siglo XVIII, como válvula de escape y defensa de la invasión de lo francés, y que tan bien se materializó en múltiples retratos de Goya y de otros pintores coetáneos, inició su decadencia en el siglo XIX, aunque no su eliminación: «El motín de Esquilache, bajo Carlos III, puede considerarse como el último sobresalto de lo indígena y lo popular ante lo importado y lo sabio. Luego de grado y por grados, el pueblo español fue aceptando lo que no había querido admitir de golpe y por decreto (...) El siglo XIX representa ese largo episodio: bajo una aristocracia y una burguesía enteramente asimiladas al gusto dominante en Europa, las ínfimas capas sociales, una tras otra, con cierta velocidad en los centros urbanos, muy despacio en las aldeas, se incorporan al movimiento. El siglo XIX es la lenta agonía, de lo típico, de lo folklórico de lo regional», SOLDEVILA, Carlos. *La moda ochocentista...*, p. 6. No obstante, continuaron rescoldos de esa manera de ser autóctona que, como iremos viendo a lo largo del trabajo, se plasmó de manera especial en la pervivencia de algunos usos indumentarios que llegarían hasta entrado el siglo XX.

*Teoría de la clase ociosa*, el vestirse tenía dos connotaciones importantes; primero, *la situación pecuniaria* que encontraba en el vestido una forma de expresión especial «el gasto en el vestir tiene sobre la mayor parte de los demás métodos, la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista»<sup>58</sup>. La mayoría de los grupos sociales con cierto posicionamiento deseaban mostrar su pertenencia a una determinada clase a través de una cierta apariencia y desvincularse de otros grupos por los elementos que conformaban su aspecto. El gasto ligado a la ostentación se admitía para las cuestiones referentes al vestido, más que para cualquier otro elemento de consumo, por ese deseo de adquirir una apariencia respetable dentro del círculo al que se pertenecía. Este deseo de aparentar, llegó a extremos tales como que pese al clima crudo del invierno, las damas se empeñaran en ir mal abrigadas con el solo pretexto de ir bien vestidas, con las consiguientes consecuencias, en muchos casos mortales. Algo parecido había ocurrido en las décadas anteriores con las leves y transparentes muselinas que usaban las mujeres francesas de la época del Directorio. Este asunto que parece nimio, fue objeto de algunos de los comentarios que Enrique Sepúlveda<sup>59</sup> escribió en el artículo *El coche abierto*<sup>60</sup>, donde exponía el contraste entre el frío que sentía el conductor del vehículo —a pesar de las precauciones que tomaba para abrigarse— y el que pasaban las damas apenas abrigadas, a las que lo que les importaba era lucirse, aún a costa de pasar frío.

El vestir de una determinada manera se convirtió en una necesidad que iba más allá de lo puramente fisiológico, se trataba de presentarse conforme al uso establecido y de vivir con arreglo a unos patrones que acreditaran la necesidad de un gasto concreto para mantener la reputación deseada. Veblen exponía que para la

---

<sup>58</sup> VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 173.

<sup>59</sup> Enrique Sepúlveda y Planter (1844?-1903), colaborador en *Blanco y Negro*, y autor de secciones específicas. Se adentró en los temas sobre la vida y las costumbres del Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. Escribió *La vida en Madrid en 1886*, libro que se repitió en los años sucesivos hasta 1888. El catedrático de lengua y literatura Julio Cejador y Frauca recoge en su *Historia de la Literatura* una breve reseña del autor: «por seudónimo *Ese y Alegrías*, redactor de *El Día* y *La Correspondencia*, colaborador de bastantes periódicos, donde dejó notables crónicas, como *Crónica de la Música* y *El Cronista*; excelente escritor de costumbres, publicó *Desde Comillas. El tren de los maridos. Recuerdos y sombras de Acacio Cáceres* (en *Rev. Esp.*, 1878, T.XLIV) *La Vida en Madrid en 1886, Madrid en 1887, La Vida en Madrid en 1886. Ibid., 1887...* », CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, vol. 9, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1922, p. 251.

<sup>60</sup> *Blanco y Negro*, 8 de febrero de 1896, p. 21.

sociedad de su época lo barato resultaba indigno, mientras que lo caro resultaba bello, de esta manera cualquier cosa que fuera una imitación aunque fuera perfecta declinaba rápidamente su valor «pierde casta desde el punto de vista estético porque cae a un grado pecuniario inferior»<sup>61</sup>.

La segunda connotación de la indumentaria de las clases altas, era su relación con *la ociosidad*: resultaba imposible que una dama o un caballero engalanados con tejidos suntuosos, y provistos de todo tipo de complementos que dificultaban, en gran medida sus movimientos: sombreros, abanicos, guantes, bastones, etc., realizaran cualquier trabajo físico: «Los vestidos elegantes sirven a su finalidad de elegancia no solo por ser caros, sino también porque constituyen los símbolos del ocio»<sup>62</sup>. Por esta razón conforme se fue incorporando la mujer al trabajo y este trabajo adquirió un prestigio social mayor, la moda se vio despojada de elementos innecesarios<sup>63</sup>.

Y la tercera connotación es que, además de ser prendas caras, tenían que resultar novedosas (este punto lo desarrollaremos en el apartado cuatro de este capítulo).

La moda, por tanto, es necesaria para identificar las sociedades. Hemos visto como las sociedades que han querido pasar página han utilizado la moda como instrumento para hacer visible cualquier cambio, y a la vez, cualquier novedad ideológica, cultural o política, ha utilizara el aspecto externo para hacerla manifiesta y notoria. Cuando uno deja de vestir de una determinada manera y abandona algunos usos o costumbres indumentarias de alguna manera está queriendo desvincularse de situaciones pasadas. Este hecho histórico ha marcado —y sigue marcando— el modo de funcionar de nuestras sociedades. El modo de aparecer y presentarnos tiene un gran poder de identificación, la asociación de ideas que se produce cuando vemos a una persona vestida de una determinada manera es inevitable. En algunos momentos de la historia esto ha tenido más fuerza y los sociólogos y antropólogos han

---

<sup>61</sup> VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa...*, p. 175.

<sup>62</sup> VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa...*, p. 178.

<sup>63</sup> Un factor determinante en la innovación de la moda femenina en el cambio de centuria, fue la entrada de las mujeres en el mundo laboral. «Como jugadora dentro del productivo mundo laboral y como ganadora de un sueldo por derecho propio, la mujer de carrera ya no es un «bien inmueble» masculino; y su atuendo ya no es una muestra indirecta de ocio. Su entrada en el mercado laboral trajo consigo la aparición del vestido que no incapacitaba, sino que en realidad era casi «racional», al menos en su objetivo principal de permitir que las mujeres se desarrollaran en el mundo y no sufrieran los impedimentos de la ropa femenina y elaborada», ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 82.

estudiado los distintos significados interpretativos de razas, culturas, grupos étnicos, religioso etc., que manifiestan sus creencias y singularidades a través de su aspecto externo en el que la indumentaria y el adorno posee un valor sustancial.

Como dice Simmel, la moda es un fenómeno en constante cambio, pero tiene un matiz importante que le da vida y permite que tenga una cierta estabilidad, — aunque acabe siendo caduca y tenga siempre sus días contados— y es la *imitación*, mientras este deseo de imitación dure se producirá una cierta permanencia. Para Simmel «la moda es imitación de un modelo dado y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla»<sup>64</sup>. Esa imitación no solo se produce entre los individuos asociados a un mismo grupo, para que el resto pueda identificar su pertenencia, sino que muchas veces mira hacia otros grupos sociales a los que desea parecerse.

En el siglo XIX se produjo un verdadero intercambio social, unas clases miraban a otras para copiar su modo de ser y su apariencia. Para poder llevar a cabo esta imitación, se precisaban unos cauces de difusión visual, no se podía imitar lo que no se podía ver o lo que no se podía juzgar visualmente. Hasta el siglo XIX, esa imitación era limitada porque lo era su transmisión, no era fácil que un número elevado de la población pudiera ver la suntuosidad de las cortes renacentistas o ver las pelucas y tocados de la corte de María Antonieta. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, con la llegada de la prensa, el acceso visual a la moda se hizo asequible a un gran número de personas que estaban deseosas de mejorar su imagen. Las clases altas, modelo de elegancia y distinción, fueron objeto de atención por parte de la burguesía que las miraba, imitaba y copiaba, con una importante disminución de la calidad de los productos resultantes<sup>65</sup>. Unas clases y otras encontraban en la moda el instrumento que les permitía distinguirse o igualarse, «la moda es una de tantas formas vitales en que se compagina la tendencia hacia la igualación social con la que postula la diferenciación y variedad individuales»<sup>66</sup>. Las clases altas querían

---

<sup>64</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1939, p. 124.

<sup>65</sup> «Modas que evidentemente, por su calidad, por su estilo y su precio, se elaboraban para las clases más elevadas de la sociedad, llevaban apenas nacidas y lanzadas una carrera fatal hacia el ocaso: las burguesas las copiaban de las aristócratas o las grandes artistas; las señoritas del cuarto piso las imitaban de las del principal, y las sedas, las gasas, los azabaches acababan siendo substituidos por percalinas, tarlatanas y viles lentejuelas», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 116.

<sup>66</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería...*, p. 124.

mantener su identidad y para eso recurrieron a la moda, originando de esta manera la rapidez en los cambios; en cuanto las clases inferiores se apropiaban de la moda de las superiores estas las abandonaban buscando otras. Así lo recoge un relato de Jacinto Benavente publicado en 1897:

*¿Sabes?, se viste como todo el mundo; no sabe más que copiar lo que ve. Un día es Rosario Cerinola, otro Lolita Santonja..., otro me copia a mí. Lo último que ve. Es de las que dicen a las modistas: “Un traje como el último que le ha hecho usted a Fulanita”*<sup>67</sup>.

Para algunos autores contemporáneas como Emilia Pardo Bazán, la copia no dejaba de ser, en aquellas que la ostentaban, un signo de vulgaridad; mientras que la distinción<sup>68</sup> seguía siendo el atributo esencial de la aristocracia. La elegancia de una gran dama se manifestaba en la apariencia, aunque las damas de condición inferior se presentaran con el mismo sombrero o con idéntico abrigo, siempre había un refinamiento en su aspecto, que las hacía diferentes. No era únicamente cometido del vestido mantener esa dignidad, sino que un conjunto de cualidades —que se habían desarrollado desde la cuna— lograban ese aspecto superior<sup>69</sup>. Para doña Emilia, el arreglo personal no era una cuestión banal o superficial era importante que la mujer se presentara bien, adecuada a su condición, sin excesos pero tampoco abandonada o alardeando de una despreocupación total en aras a una cultivo de la inteligencia, que supuestamente entraba en contradicción con el cuidado de la imagen personal<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> BENAVENTE, Jacinto. «Escenas Intimas», *Blanco y Negro*, 13 de febrero de 1897, p. 5.

<sup>68</sup> Desde luego distinción significaba diferenciación y en el vestir de una dama aristocrática lo que se buscaba no era la imitación de la moda sin criterio sino ese aire de distinción que caracterizaba a la sociedad femenina que se tenía por *elegante* y que las hacía diferentes. Castelfido lo corrobora con la siguiente apreciación «Esta es la verdadera moda: en lo imprevisto y en lo inédito ha de buscarse el sello de distinción, de ninguna manera en aquello que pudiera llamarse reglamentario, en aquello que lleva todo el mundo», *La Moda elegante*, 30 de agosto de 1900, p. 374.

<sup>69</sup> Como explica Díaz Marcos, en el análisis que hace del artículo «La mujer española» de Emilia Pardo Bazán, hay una gran diferencia entre la distinción aristocrática y la tosquedad de la imitación burguesa: «de aquellas que pretenden remedarla sin conseguirlo porque la distinción no tiene que ver exclusivamente con el lujo, el dinero y la atención a la moda sino con una idea de seguridad en sí misma y de autocomplacencia en la posición de que goza: “Analizad bien, sin embrago, esas dos figuras tan semejantes y veréis que se asemejan como la reproducción galvanoplástica a la moneda de viejo cuño. Los vestidos se parecen en la forma; pero en el uno se ve la tijera del modisto célebre, en el otro el laborioso arreglo hecho a la luz del quinqué de familia. El andar y los modales no son más que un remedo infeliz: en la niña de clase media hay cierta timidez, y a la par cierta tiesura y afectación, que no puede desterrar nunca...” Esta imagen reiterada de la moneda falsa o de la fotografía frente al retrato sirve a Bazán para colocar a la mujer burguesa de nuevo en su sitio pues nada puede redimirla de esa falta de distinción que la aristocracia posee por derecho natural», DIAZ MARCOS, Ana María. *La Edad de seda...*, p. 162.

<sup>70</sup> Para Doña Emilia tan importante resultaba que la mujer desarrollara su capacidad intelectual y sus habilidades sociales y profesionales como que no descuidara su imagen: «Ello es que las mujeres sabias y cultas pueden y suelen tropezar en dos escollos igualmente peligrosos: el exceso de lujo y oropel, los trajes llamativos y vistosos en demasía, o el estilo cuákero y marimacho, el zapato

En los siglos anteriores no se había llevado a cabo una construcción teórica de la moda porque no había habido una clase social que se apropiara de esta realidad como lo hizo en el siglo XIX la burguesía. En este siglo, empezó a tomar conciencia de una realidad sobre la que no se había detenido y que ahora veía de otra manera, sobre todo por la posibilidad de engrandecimiento que le ofrecía el mundo de la apariencia, por la capacidad de vestir bien y por la posibilidad de mostrarse a los demás de modo adecuado, abriendo una vía de acceso a la elegancia y al lucimiento. Como veremos a lo largo del estudio, en la evolución de cada uno de los aspectos del vestido: las formas, los colores, los complementos, etc., tuvieron que ver todas estas circunstancias que contribuyeron a que se produjeran esos cambios en el modo de vestir.

La moda fue capaz de hablar a través de poderosas imágenes. En los siglos anteriores el valor artístico de la indumentaria solo podía mostrarse a través de la propia realidad y por tanto solo podían observarla los que se encontraban físicamente cercanos a ella, o todo lo más, cerca de su representación a través de la pintura. A partir de la difusión en la prensa, los observadores se multiplicaron y el mero hecho de plasmar —a través de figurines dibujados, primero, y después a través de las fotografías— elegantes y refinados trajes, con todo lujo de detalle, abrió una vía de acceso a la moda de enorme popularidad. A través de la pintura o la escultura se había logrado representar el atuendo de los personajes desde la época clásica y había sido un elemento esencial para mostrar las cualidades del artista y describir con una gran profusión de detalles el tema escogido, pero no había, por parte del autor, una voluntad por mostrar la moda, no era el objetivo principal, era más bien un elemento más que configuraba la escena; en cambio, con la difusión de los figurines la moda se expresó en exclusividad a través de un medio artístico, como dice Lourdes Cerrillo «pintura y literatura, a través de los nuevos formatos de la prensa ilustrada, estaban contribuyendo a divulgar una imagen novel y artística de la moda, acercándola a la elevada posición de las bellas artes»<sup>71</sup>.

---

de oreja, el pelo en *chichitos* y el traje plano, color de ala de mosca, sin adornos ni vanas superfluidades. Este último tropiezo ha sido en mi opinión, uno de los desaciertos de las nihilistas rusas, quienes cometieron la atrocidad de raparse las cejas y usar gafas azules. La mujer no debe prescindir jamás de presentarse bien aliñada y grata a la vista, y lejos de mermar los fueros de la estética, toda persona inteligente ha de aspirar a ensancharlos, haciéndolos extensivos a los hombres, al cual nuestro siglo impone un traje tan grotesco y feo, que es inconcebible que no haya sido desterrado ya», PARDO BAZÁN, Emilia. *Por Francia y Por Alemania (Crónicas de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial, 1890, p. 38.

<sup>71</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La Moda moderna...*, p. 15.

Por otro lado en España hubo un sentir muy difundido entre la sociedad, en los años previos al cambio de siglo, sobre las posibilidades de la moda y su capacidad de llegar a todos los estamentos sociales. Realidad que estaba generando defensores y detractores, algunos —sobre todo hombres— más conservadores, no dejaban de ver en estos cambios modernos, ideas ciertamente peligrosas y negativas, así lo recoge Enrique Sepúlveda:

«Todo esto derroche de telas, encajes, adornos y pedrería, puede disculparse, aunque no es necesario ni mucho menos, en las señoras casadas, madres de familia etc., pero implantar, como lo ha hecho la vida moderna, este mismo lujo, estas mismas costumbres en las mujeres solteras, me parece desatino de lesa educación, sobre todo si como va ya ocurriendo con desoladora frecuencia, el ejemplo cunde y la imitación abarca hasta las señoritas de la clase media que difícilmente pueden encontrar en la casa de sus padres, recursos para sostener tales despilfarros, y que seguramente no se casarán nunca con marido que pueda soportar ni autorizar gastos semejante. (...) Antaño, todo el alijo mujeril consistía en una basquiña menguada de alepín de la reina, con y sin caireles, en un jubón vaquero o de pernil; gorra, cofia o escofieta con lazos honestos; peinado liso, a lo vergonzosa, compuesto de dos rizos opulentos y rodete virginal (entonces se usaba pelo propio); un ridículo para meter el pañuelo; una mantilla de laberinto, blanca con encajes o negra de gro de tul y media arroba de perdigones en el ruedo de la basquiña para mantenerla estirada sin descubrir la base al sentarse o recostarse»<sup>72</sup>.

Que la clase media estaba aumentando y además evolucionando a pasos agigantados era una realidad, y una primera forma de autoafirmarse era dejar los ropajes antiguos y tradicionales para adentrarse en las posibilidades que el nuevo mercado y la facilidad de consumo abrían. No obstante, por lo que de novedad suponía y de cambio con lo establecido, algunos lo veían un derroche económico —fruto de las nuevas y perniciosas ideas del lujo— capaz de producir un verdadero desorden en las normas establecidas. Las mujeres que anteriormente se habían arreglado con un par de vestidos, ahora veían abierto un horizonte de variedad y poder de acumulación que para algunos fue un exceso inmoral y para otros un sueño cada vez más cercano.

Retomando las ideas de Simmel, la moda era y es un producto de separación de clases que se comporta como otros fenómenos sociales formando círculos cerrados y a la vez separados de los demás. En ese proceso de unir y diferenciar, de sentirse realzado y a la vez distinguido, la moda no permaneció estática sino que su propio uso la hacía cambiante. Conforme más personas tenían acceso a una determinada prenda, tejidos, combinaciones de colores, etc., era necesario lanzar

---

<sup>72</sup> SEPÚLVEDA, Enrique. «Los trajes», *Actualidades*, 1893, 1er semestre, p. 29.

novedades que permitieran a las más elegantes situarse en la vanguardia. Como dice la filósofa Ana Marta González, recogiendo las ideas de estos primeros teóricos, la moda es, ante todo, «un modo simbólico de distinción y asimilación social, mediante el cual un individuo manifiesta y refuerza su identificación o diferenciación con un grupo social determinado»<sup>73</sup>. Este proceso, más identificado a lo largo del siglo XIX, donde el protagonismo radicaba en las clases altas y eran estas las que tomaban la iniciativa, no se mantuvo estable y a lo largo de los primeros años del siglo XX, se dieron una serie de transformaciones sociales, que modificaron el flujo de la moda. Las clases aristocráticas no detentaron en exclusivo el monopolio de la elegancia, lo empezaron a compartir con otros grupos que iban adquiriendo crédito social; no solo se trataba de la clase burguesa, en algunos de los figurines que hemos estudiado, sobre todo a partir de 1905, se apuntaba como señal de buen gusto que tal o cual modelo traído de París lo había llevado la actriz en boga en el estreno de la última obra de teatro que había tenido lugar en la capital francesa o en cualquier otra ciudad importante de Europa. También en las portadas de 1910 aparecieron fotografiadas, artistas, bailarinas, cupletistas, etc., vestidas con imponentes tocados y sombreros al gusto de la moda. Las protagonistas de la moda, las pioneras, las que marcaron las tendencias a lo largo del siglo XX, no siempre coincidieron con la élite social, otras mujeres, de distinta procedencia, lucieron el título.

Hay otro factor importante que modificó esencialmente el panorama indumentario en el cambio de siglo y es el abaratamiento de las prendas, ligado al aumento del consumo. Anota Simmel que el hecho de que las capas inferiores se apoderaran de la moda de las superiores y, por tanto, estas desearan desvincularse pronto de esa *moda usurpada* buscando nuevas variaciones, provocó una serie de cambios en la producción cuyo factor más significativo fue el bajo coste de las prendas. Se fue construyendo poco a poco una moda de confección más sencilla que necesariamente se iba desprendiendo de lo superfluo. A lo largo del siglo XX se puede hablar de una paulatina desornamentación<sup>74</sup> de la moda, como veremos en los siguientes capítulos:

---

<sup>73</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana Marta; GARCÍA MARTÍNEZ, Alejandro Néstor. *Distinción Social y Moda*. Pamplona: EUNSA, 2007. Pamplona: Eunsa, 2007, p. 10.

<sup>74</sup> Desde los años setenta, la moda se definía visualmente por su complejidad estructural, el barroquismo en las telas y sobre telas, en los volante superpuestos, en la multiplicidad de diagonales y líneas curvas, constituían los ejes sobre los que se confeccionaban los vestidos. Suponía una dificultad imperiosa a la hora de su confección y la tarea de describir estos patrones resultaba muy complicada. «Con semejante embrollo, muchas redactoras de moda de entonces, al sentirse incapaces de nombrar

«La variación trae consigo una mayor baratura de las modas que modera inevitablemente su extravagancia. No hay duda que las modernas son menos extravagantes que las de otros tiempos, en que la carestía de su adquisición y la laboriosa reforma de gusto y maneras era compensada por una mayor duración de su reinado»<sup>75</sup>.

Todo esto se vio acelerado por la profusión de los nuevos lugares de comercialización y los nuevos métodos de venta. Los grandes almacenes o el comercio por catálogo, con las rebajas de precios y las promociones de productos, encaminados a obtener mayor clientela, facilitaron que la moda se popularizara cada vez más.

La moda, o mejor dicho, el hecho de vestirse, como explica Flügel, tienen su razón de ser en el pudor y en la protección pero también en la decoración<sup>76</sup>. A lo largo de este periodo veremos como las líneas sinuosas, se vuelven rectas y los volúmenes se achican. En la evolución de las mangas: las voluminosas mangas jamón de los años noventa paulatinamente disminuyeron dejando entrever la silueta del brazo. Lo mismo ocurrió con los volúmenes de las faldas, una vez desaparecidos los poliones y miriñaques, el tejido se aproximó cada vez más al cuerpo configurando una silueta más natural y menos artificiosa; a esto contribuirá el uso de materiales menos pesado como el algodón y, más adelante, el punto. Estos materiales que no habían traspasado hasta el momento las fronteras de las prendas interiores, fueron adquiriendo un cierto prestigio que les permitió ser utilizadas en la vestimenta externa.

La burguesía, a pesar de su creciente protagonismo y su deseo de un cierto reconocimiento social *per se*, siguió mirando y admirando a las clases nobles y en ellas se inspiró y copió para lograr conformar su imagen. Todas las facetas de la vida cotidiana: indumentaria, decoración de viviendas, lugares de ocio, etc., tuvieron como referente y como modelo de imitación a las clases nobles. Esa imitación proporcionaba una cierta seguridad al facilitar la posibilidad de encontrarse dentro de un grupo y no como un individuo aislado, así lo explicaba Simmel en 1905: «La imitación proporciona al individuo la seguridad de no hallarse solo en sus actos, (...)

---

las ropas cuando asumían la tarea de describir figurines, soslayaban términos tan precisos para nosotros como “falda” y “sobrefalda”, y los sustituían por expresiones menos arriesgadas como “traje de debajo” y “traje de encima”», PENA GONZÁLEZ, Pablo. «La moda en la Restauración, 1868-1890», *Indumenta*, 2011, vol. 2, p. 8.

<sup>75</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería...*, p. 152.

<sup>76</sup> «La finalidad de la decoración es embellecer la apariencia física, como una manera de atraer las miradas admirativas de los otros y fortalecer la autoestima», FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*, Buenos Aires: Paidós, 1964, p. 17.

De esta suerte se libra el individuo del tormento de decidir y queda convertido en un producto del grupo, en un receptáculo de contenidos sociales»<sup>77</sup>. En el caso de la moda, esta imitación tiene otras variables que ayudan a entender este mirar de las clases inferiores hacia las superiores y será sobre todo el sentido de la elegancia y el decoro, como componentes básicos de la representación de lo bello en la materialización del vestido. No es la imitación por la imitación o la incorporación a un grupo sin más, sino la atracción por lo bello, singularizado en lo elegante y en lo refinado. Veremos que esta realidad es esencial en los procesos de imitación de la moda hasta entrado el siglo XX. No así luego, cuando la imitación siga presente o incluso tenga más fuerza ese deseo de pertenencia a un grupo, pero no tan sujeta a unas normas estéticas ligadas a la belleza.

## 2.2 EL ACCESO AL CONSUMO: LOS GRANDES ALMACENES Y LA PUBLICIDAD

Uno de los grandes logros comerciales que modificó sustancialmente el modelo de consumo de la población fue el desarrollo de los grandes almacenes<sup>78</sup>.

El crecimiento geográfico y demográfico de las grandes urbes europeas hizo necesario poner en funcionamiento una serie de mecanismos de distribución de bienes y objetos de consumo. Había un mayor número de productos en los establecimientos comerciales con la consiguiente necesidad de ampliar los espacios de ventas. La rápida producción que salía de las fábricas permitía abastecer

---

<sup>77</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería...*, p. 123.

<sup>78</sup> Las ferias fueron los primeros centros donde los compradores podían encontrar en un solo lugar varios objetos y atender a todas las necesidades, se pueden considerar las precursoras de los grandes almacenes. Durante el siglo XIX con la desaparición de las corporaciones y con el desarrollo de la industria, el comercio empezó un nuevo recorrido, «la fabricación masiva y a precios más asequibles impulsó la búsqueda de fórmulas para vender más y con más rapidez. En ese sentido la revolución comercial puede considerarse una consecuencia directa de la revolución industrial, a raíz de ésta surgió un nuevo tipo de comerciante, más cercano a aquel feriante dinámico que al tendero sedentario. Triunfarán aquellos que descubran métodos de venta más cómodos, eficaces y económicos, quienes en definitiva consigan atraer más clientes. El éxito será para los comerciantes que sean capaces de pensar en los clientes, de ponerse en la piel del consumidor, de interpretar sus necesidades y deseos y de presentarles de manera atractiva las mercancías. La primera consecuencia será la aparición y el desarrollo en Europa de unos locales comerciales nuevos, que trastocaran las estructuras y los métodos de venta trasmitidos de generación en generación desde hacía siglos. Desde la aparición de los nuevos establecimientos se precipita el fin del viejo sistema», TOBOSO, Pilar, «Grandes almacenes y almacenes populares en España. Una visión histórica», [en línea]. *Documentos de trabajo. Historia económica*, Madrid: Fundación SEPI, octubre de 2002, p. 5. En: [ftp://ftp.fundacionsepi.es/phe/hdt2002\\_2.pdf](ftp://ftp.fundacionsepi.es/phe/hdt2002_2.pdf). Consultado el 2 de febrero de 2013.

masivamente a las ciudades, a esto se unió las facilidades del transporte que permitía llevarlos a los puntos de venta con mayor prontitud.

La complejidad física de las ciudades medievales —con sus estrechas calles y pequeñas plazas— no permitía reunir en un espacio amplio a una potencial masa de consumidores. La creación de los grandes bulevares en París en los años sesenta, donde se situaron los grandes almacenes, atrajo a un número elevado de clientes de la ciudad que tenían cabida en la vía pública y podían acceder a los nuevos espacios comerciales con cierta holgura.

Estos lugares de venta tuvieron como antecesores las galerías comerciales que, a finales del XVIII y principios del XIX, acogieron una gran variedad de actividades, no solo las dedicadas a la venta de productos. De estas galerías describe Walter Benjamín en su famosa obra *El libro de los pasajes* los nuevos usos vinculados con el ocio, las galerías parecían pequeñas ciudades y resultaban ser especiales lugares de reunión<sup>79</sup>.

Como explica Pilar Toboso, los grandes almacenes hicieron su aparición en Francia en 1852 y muy pronto se desarrollaron por las principales ciudades europeas estableciendo un modelo nuevo de comercio basado en técnicas modernas, al principio criticadas, pero luego admitidas y utilizadas por muchos<sup>80</sup>. París fue la ciudad donde se construyeron los más lujosos templos del creciente consumo del siglo XIX, fue la «ética romántica la que lanzó al consumidor de los siglos XVIII y XIX a los grandes almacenes y mercados» estos nuevos espacios «ofrecían a la vista un mundo de ensueños de placeres sensoriales, un mundo de ilusiones imaginarias donde el comprador podía permitirse la fantasía de poseer los objetos que allí se

---

<sup>79</sup> «Don Slater, refiriéndose al trabajo de Walter Benjamin, observa de qué modo reúnen en una sola imagen la idea de que el mercado es, culturalmente, un lugar de reunión de masas, al ofrecer centros de atención diferentes e intereses contingentes. Las galerías son pasillos cubiertos, generalmente arqueados y con tiendas y cafés en uno o ambos lados; en el siglo XVII algunas veces incluían burdeles y otros lugares para el recreo urbano. El *Palais Royal* construido en París en 1780 contenía una de estas galerías, considerada emblemática al mostrar las raíces del consumismo moderno en las masas urbanas», ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 278.

<sup>80</sup> «Estos almacenes los almacenes con sucursales que nacieron en 1860; los almacenes con precios únicos que aparecieron en 1879; el autoservicio (...) Todos ellos, en distinta medida, contribuyeron a la aparición de un nuevo tipo de comercio, en el que la venta se va a realizar con técnicas y sobre parámetros completamente distintos a los vigentes hasta entonces. El resultado será la modernización de los establecimientos de venta al público. Todas y cada una de estas fórmulas fueron al principio no solo criticadas, sino incluso ridiculizadas, por los comerciantes tradicionales, que les auguraron rotundos fracasos. Pero no solo terminaron imponiéndose, sino siendo copiadas por los que deseaban permanecer en el mercado», TOBOSO, Pilar. «Grandes almacenes y almacenes populares en España...», p. 5.

encontraban»<sup>81</sup>, la gran novedad era la provisión de una extensa gama de productos y servicios.

*Le Bon Marché* de Aristide Boucicaut — fundado en 1852— imitó, en cuanto al estilo, a las grandes exposiciones internacionales como la que había tenido lugar en el Palacio de Cristal de Londres el año anterior; todo el entorno invitaba al paseo y a la curiosidad sin necesidad de consumir. Una serie de novedades en la manera de exponer los productos en vitrinas y escaparates se puso en marcha. Pero no todos eran iguales, los grandes almacenes americanos se separaron de la estética europea buscando crear efectos de gran teatralidad, con nuevos medios de iluminación que elevaban la capacidad expresiva de los expositores. A la vez los nuevos materiales — con el predominio del vidrio y el hierro— y los nuevos modos de ornamentar las paredes y el mobiliario, hicieron que la decoración de las tiendas se convirtiera en un reclamo publicitario de primer orden.

Los grandes almacenes y el desarrollo de la publicidad facilitaron y extendieron el consumo y propiciaron el surgimiento de nuevas maneras de ofrecer los productos. El precio fijo, el etiquetado de las mercancías que permitía ver los precios a simple vista, el pago al contado, la selección de artículos en oferta, etc. y siempre el trato amable al cliente —que no se veía en la obligación de comprar— sirvieron como reclamo para incentivar, cada vez más, el consumo.

El anuncio constante en la prensa todavía los hacía más populares, además la manera de anunciarse rompía con la tradición del anuncio pequeño. Los nuevos anuncios iban acompañados de imágenes de los locales —muchas veces edificios modernos de grandes dimensiones— con grandes letreros y eslóganes diversos<sup>82</sup>. En 1909 abrieron los grandes almacenes *Seldfridge's* en Oxford Street, Londres, creados por el norteamericano Harry Gordon Seldfridge con algunas novedades nada usuales: la apertura de este nuevo establecimiento se hizo precedida de una campaña publicitaria sin precedentes en Europa<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 163.

<sup>82</sup> «Rompe también los esquemas del anuncio breve, a veces mera relación de productos en venta, del pequeño comercio. Son anuncios mucho más grandes, introducen eslóganes, diálogos ficticios, caracteres tipográficos llamativos, grabados», CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 50.

<sup>83</sup> «En las semanas anteriores 18 diarios británicos han incluido 104 páginas completas de publicidad, realizadas por 38 conocidos artistas ingleses. Han aparecido muchas informaciones propiciadas por la propia empresa y muy distintas formas de publicidad directa, que convierten en todo un acontecimiento la apertura», *Ibidem*, p. 106.

Como dice Lourdes Cerrillo, estos grandes almacenes provocaron una auténtica revolución en el consumo, pero no solo eso, también tuvieron la fuerza de convertirse en verdaderos iconos de la sociedad moderna, «auténticos resortes del consumo e inspiradores de un nuevo imaginario vital y literario expresado magistralmente por Émile Zola en su novela *El paraíso de las damas*, en la que estos comercios se presentarán como metáfora de la vida moderna»<sup>84</sup>. El propósito de Zola según Pilar Toboso fue escribir una novela sobre la influencia que los nuevos comercios ejercieron en las mujeres francesas y el rechazo hacia el comercio tradicional. La pugna que surgió en el último cuarto del siglo XIX entre esos dos grandes mundos, el del pequeño establecimiento propiedad de pequeños comerciantes y el de los grandes proyectos empresariales de los grandes almacenes que para el escritor francés —según explicara en el prólogo— representó algo más que una simple competencia, suponía el enfrentamiento entre dos conceptos diferentes de vida y simbolizaba el triunfo del progreso sobre la tradición<sup>85</sup>.

Este importante cambio en el modelo comercial —consecuencia clara de la revolución industrial— permitió la posibilidad de realizar y fabricar productos distintos de una manera masiva y, por tanto, a precios mucho más baratos. El gran almacén era un establecimiento ordenado por secciones con un surtido variado, colocado de tal manera que el visitante se veía prácticamente obligado a comprar. En definitiva, la posibilidad de acceder a una superficie única, con una gran oferta de productos para las personas y para el hogar, fue determinando una forma más competitiva, más dinámica y, sobre todo, más atractiva de comprar y de vender.

Este desarrollo comercial tuvo un papel importante en el progreso social y económico de España, el comercio estaba cambiando y las posibilidades de consumo se multiplicaron. Durante el siglo XIX y la primera parte del XX en las ciudades españolas predominó el comercio tradicional; la venta al público se realizaba en pequeños comercios o incluso en los propios talleres artesanales donde se vendía directamente al público lo que se fabricaba. En la primera década del siglo XX, se dio un incremento del número de comercios y se inauguraron los primeros establecimientos de cierta entidad. Estos primeros comercios —de medianas dimensiones— no se asemejaron a los grandes almacenes europeos porque en España

---

<sup>84</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor...», p. 144.

<sup>85</sup> TOBOSO, Pilar, «Grandes almacenes y almacenes populares en España...», p. 12.

el comercio tradicional estaba muy arraigado y siguió dominando durante tiempo. Sin embargo, surgieron otros comercios denominados bazares<sup>86</sup> —como el *Gran Bazar de la Unión*<sup>87</sup> situado en la calle Mayor, nº1 de Madrid— donde se vendían todo tipo de enseres domésticos: muebles, lámparas, objetos de escritorio, etc., a precio fijo y que fueron el prelude de los grandes almacenes.

Según Pilar Toboso, los grandes almacenes al estilo de los europeos, no proliferaron en Madrid hasta pasado el año 1910<sup>88</sup>. El único que inició su andadura tiempo antes y que se acercó al modelo europeo fue *El Siglo*, inaugurado en el año 1878 en Barcelona<sup>89</sup>. Sin embargo, si que surgieron algunos locales comerciales considerados almacenes, fue el caso de *El Águila*, fundado en 1850, situado en la Calle Preciados nº 3, dedicado sobre todo a la venta de productos textiles. Su éxito

---

<sup>86</sup> Como afirma Mercedes PASALODOS, a mediados del siglo XIX, estos bazares fueron el lugar de consumo habitual de la burguesía y la clase obrera «Aún existiendo un consumo de élite que elige los talleres más exclusivos, la burguesía y la clase obrera pueden disfrutar de las mercancías de última moda que ofrecen los grandes almacenes, bazares y pequeñas tiendas, siguiendo aquéllos una política comercial que alimentará los deseos consumistas», PASALODOS SALGADO, Mercedes. «Ir de compras por Madrid. Los grandes almacenes y sus catálogos ilustrados», [en línea]. *Datatèxtil*, 2012, n. 27, p. 2. Consultado el 9 de febrero de 2015.

En: <http://www.raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/275133/364182>

<sup>87</sup> Además de este destacaron muchos otros como anota Nuria Rodríguez en su tesis: «el Bazar de Ibo Esparza, en la calle Montera, el Bazar de Londres, en la calle Arenal, el Bazar de la Puerta del Sol, en la plaza del mismo nombre, y el Bazar de la Unión, en la calle Mayor, También el Bazar X, que estaba situado en la calle Carretas, con entradas también por las de Cádiz y Espoz y Mina, que según Corpus Bargas era el más moderno y grande, destacando especialmente sobre el resto por su oferta de juguetes y su ostentación», RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. *La capital de un sueño. Madrid 1900-1936: la formación de una metrópoli europea*. Director Luis Enrique Otero Carvajal. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Contemporánea, 2013, p. 305.

<sup>88</sup> «Los almacenes pioneros de la historia comercial española se abrieron en Madrid y en Barcelona, únicas ciudades, cuya densidad de población podía garantizar su éxito. En la capital se ubicaron en la zona centro, en un área comprendida entre la Puerta del Sol y la Gran Vía o en barrios populares y densamente poblados como Tirso de Molina o el eje de la calle Fuencarral. La mayoría de ellos nacieron como tiendas de tejidos y paulatinamente fueron incorporando artículos confeccionados, pero lo cierto es que no pasaron de ser grandes tiendas de barrio, aunque ciertos autores consideran que algunos de estos centros nacieron con la pretensión de convertirse en grandes almacenes, pero las dificultades que tuvieron que vencer y el escaso poder adquisitivo de la población los condenó a la desaparición o a una existencia lánguida. Entre ellos destacan: Almacenes Capitol. Con este nombre hemos encontrado dos almacenes. El primero inaugurado en 1916 y el segundo el 28 de mayo de 1945. No hemos podido aclarar si corresponde a la misma sociedad o a distinta, pues ninguna aparece en el registro mercantil, pero ambos tuvieron un carácter de almacén popular, como pone de manifiesto su principal reclamo publicitario durante los años cuarenta: «Almacenes Capitol, la casa que vende más barato de Madrid». Almacenes Simeón. Abrió su primer almacén en Madrid en 1923 en la Plaza de Santa Ana, como el anterior con un carácter más próximo al almacén popular. No obstante durante las primeras décadas fue uno de los comercios madrileños que atraía más público debido en gran parte a la vistosidad de sus escaparates», TOBOSO, Pilar, «Grandes almacenes y almacenes populares en España...», p. 31.

<sup>89</sup> «Entre 1882 y 1889 publicaron su propia revista en la que se combinaban artículos de información, con ofertas y publicidad de los almacenes, y en 1890 la sustituyeron por un catálogo que recogía las novedades. Incorporaron muchas de las técnicas de los almacenes americanos, entre ellas una cuidada contabilidad, pues en la mayoría de los comercios españoles ésta no existía», *Ibidem*.

comercial hizo que abrieran sucursales en otras ciudades como Barcelona, Valencia, Cádiz, Sevilla y Valladolid.

Las noticias de los grandes almacenes americanos y europeos llegaron a España a través de la prensa y de la publicidad. Sobre todo, los grandes almacenes franceses buscaron la manera de abrirse camino fuera de sus propias fronteras y de internacionalizar su clientela gracias, entre otros recursos, a la venta por correspondencia.

A España llegó la posibilidad de adquirir productos franceses de los grandes almacenes *Printemps*<sup>90</sup> gracias a una serie de catálogos<sup>91</sup> que se anunciaban en varios diarios españoles. En *Blanco y Negro* aparecieron muy pronto los anuncios de estos locales. *Printemps* se anunciaba ofreciendo remitir su catálogo en español o francés con toda la moda de la estación de invierno<sup>92</sup>. La publicidad de estos grandes almacenes era idéntica a los anuncios que se publicaban en la capital francesa como se puede ver en las imágenes (Ilustración 1 e Ilustración 2). Estos anuncios se exhibieron desde los primeros números, casi al mismo tiempo de iniciarse la publicidad en la revista<sup>93</sup>, contribuyendo a propagar entre las lectoras el deseo de adquirir prendas francesas. El hecho de poder consumir productos franceses ya no era algo lejano y reservado a unos pocos, con estos nuevos medios se ponía al alcance de cualquiera la posibilidad de adquirir los catálogos de cada temporada de manera gratuita para poder hacer los pedidos deseados.

---

<sup>90</sup> *Printemps* se fundó en París en 1865 por Jules Jaluzot, una novedad en el modo de entender el comercio que llevaba casi veinte años funcionando en Francia, Inglaterra o Estados Unidos, destacaba sobre todo como se puede apreciar por su espectacular arquitectura «el de *Printemps*, considerado durante mucho tiempo prototipo de esa arquitectura innovadora, con su impresionante fachada cristalina y su luminoso interior distribuido entorno a un gran patio central, roto por la majestuosa rampa de la escalera, cuajada de ornamentos florales en sus bardas», VIÑES MILLET, Cristina. «La sociedad en el escaparate». En LORENZO ROJAS, José F.; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, María J.; MONTORO CANO, Estela del Rocío (eds.). *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 203.

<sup>91</sup> Una de las novedades en los nuevos modelos de ventas fueron los catálogos ilustrados que sirvieron para incentivar el comercio y expandirlo más allá de las fronteras donde se situaban. También los comercios españoles publicaban habitualmente un catálogo a color con sus novedades, como ocurrió en el caso de *El Águila*. En la Biblioteca Nacional de España, se conservan algunos de estos catálogos ilustrados con información detallada sobre estos comercios y sobre los productos que se podían adquirir. PASALODOS SALGADO, Mercedes. «Ir de compras por Madrid...», p. 2.

<sup>92</sup> CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad...*, p. 49.

<sup>93</sup> Para el tema específico de la publicidad en *Blanco y Negro*, además de los estudios generales sobre la revista, se han publicado algunos artículos, de fechas posteriores a las de este estudio como el de BALADRÓN PAZOS, Antonio J.; CORREYERO RUIZ, Beatriz; VILLALOBOS MONTES, María del Mar. «Mujer y publicidad en los felices años veinte. Análisis de contenido de la revista ilustrada Blanco y Negro». *Comunicación y Pluralismo*, 2007, nº 3, pp. 117-139. o RAMOS FRENDÓ Eva M., «Iconografía publicitaria de una década en Blanco y Negro (1915-1925)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2009, n. 36, pp. 449-488.



Ilustración 1: Bulletin officiel de l'Exposition de Lyon: universelle, internationale et coloniale / Exposition de Lyon de 1894, 18 de octubre de 1894.



Ilustración 2: 25 de octubre de 1891 y 27 de diciembre de 1906

Blanco y Negro, describió el panorama que se abría en el interior de estos grandes espacios en el artículo *A faire des achats*<sup>94</sup> dejando constancia de los nuevos hábitos del consumo, pero sin dejar de exponer esa realidad con un cierto tono de crítica por cuanto había de exceso en la avidez de consumo:

<sup>94</sup> Blanco y Negro, 15 de diciembre de 1900, p. 17.

*Las tiendas de lujo les envían prospectos. El lunes habrá exposición de tales tejidos; el martes de tales otros; el sábado por ejemplo, habrá un saldo, que será una «verdadera ocasión». Y allá van todos zumbando como abejas.*

*Y no solo el furor por la adquisición de género nuevo cada día de la semana sino por los importantes saldos que hacen que las señoras se precipiten ávidamente a comparar los productos de moda: la entrada es un asalto, la salida es otro asalto, y el interior del almacén es una ojeada enorme y un zumbido ensordecedor. Centenares de mujeres van de aquí para allá tragándose con la vista montones de telas (...) es un torbellino un vértigo de corpiños, de pieles, de guantes, de faldas, de cuellos, de cintas, de pedrerías, de bajos, de cuanto el hombre creó para adorno de la mujer; es un vapor de seda, muselinas y encajes, en cuya ducha se tranquiliza el histerismo del frou frou.*

A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, este modelo de ventas se fue desarrollando y perfeccionando. Además de las promociones, las ofertas y las rebajas, la nueva ciencia del escaparatismo y los estudios de mercado, que se materializaban en la colocación estratégica de los productos, fue poniendo en marcha el engranaje de una nueva maquinaria ideada para acelerar el consumo. Una de estas nuevas formas de captación de clientela se obtuvo saliendo a las aceras de los grandes almacenes; la calle por donde los transeúntes paseaban, podía ser utilizada para detener su atención y sugestionar sus deseos de comprar, así lo vemos en dos imágenes que publicó *Blanco y Negro* en 1908<sup>95</sup> (Ilustración 3). Las fotografías son de Charles Delius<sup>96</sup> y representan un grupo de mujeres comprando. En una de ellas, observamos a dos mujeres probándose sombreros en medio de la calle, y en la otra, un grupo de mujeres frente a un puesto lleno de cajas de corsés donde se ve a una dama probándole por detrás la pieza a otra. El artículo se titulaba: *Los grandes almacenes de París* y explicaba como en Francia era una costumbre que se había hecho muy popular, sobre todo, para anunciar los saldos o las rebajas:

*El extranjero que visita París por vez primera y que no suele conocer sus grandes almacenes más que por la descripción que hizo Zola en su novela *Au Paradis des dames*, se sorprende al ver instalados en las aceras delante de los establecimientos, puestos, á semejanza de los baratillos de feria,*

---

<sup>95</sup> *Blanco y Negro*, 24 de octubre de 1908, p. 24.

<sup>96</sup> Charles Delius, fotógrafo, nacido en 1877 en Berlín. Fundó con dos amigos y fotógrafos, Gordan Martin y Heinrich Sanden, la primera agencia de fotografía de prensa en el año 1900 bajo el nombre *Berliner Illustrations-Gesellschaft*. En 1908 Delius se reunió con el fotógrafo Karl Walter Bernstein en París, para establecer su segunda agencia de fotografía. Murió en 1962 en Niza. LEBECK, Robert, VON DEWITZ Bodo. *Kiosk: eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*. Göttingen: Steidl, 2001, p. 301.

donde se expenden, a precios reducidos, artículos de la estación. Nuestras fotografías dan idea de la animación de este comercio al aire libre.



Ilustración 3: 24 de octubre de 1908

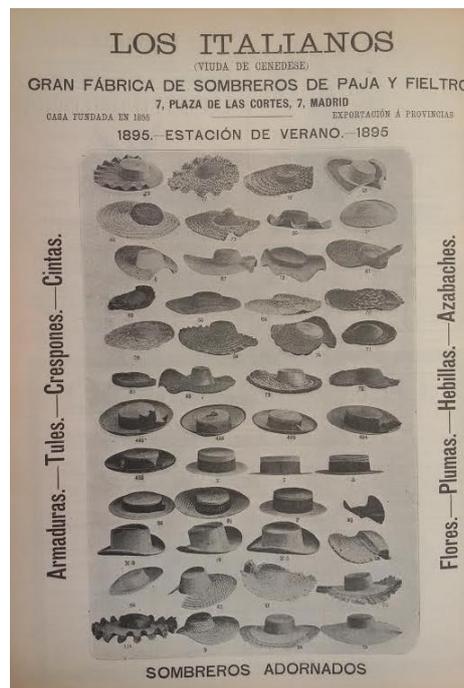
Para aquellos que defendían el liderazgo de la aristocracia como la única clase capaz de ser —por derecho propio— elegante y distinguida, como Emilia Pardo Bazán o algunas de las autoras de los manuales de comportamiento<sup>97</sup> que se empeñaban en destacar la diferenciación social en beneficio de la aristocracia, estos grandes almacenes supusieron claramente el acceso democrático de las clases burguesas al lujo<sup>98</sup>.

Como el espíritu de la revista buscaba la nota moderna, a la vez que no renunciaba ni renegaba de todo lo que era la tradición, no hubo ningún inconveniente en difundir por medio de la publicidad, las casas de modas tradicionales y los

<sup>97</sup> Resulta de gran interés para una lectura pormenorizada sobre estos manuales, la tesis de Laura Casal Vals, en el apartado titulado *Manuales de comportament*, CASAL Vals, Laura. *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura...* pp. 177-189.

<sup>98</sup> DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 177.

pequeños comercios que seguían aflorando en Madrid. Tal era el caso de *Los Italianos*, fábrica de sombreros de paja y fieltro —como decía el catalogo anunciador— fundada en 1855 (Ilustración 4). El anuncio ocupaba una página completa, con fotografías de calidad en las que se podían ver hasta 48 modelos distintos de sombreros para la temporada de verano de ese año. Otro ejemplo fue la casa de moda de *equipos de novia* y ropa blanca *Sucesores de B. Ondategui* (Ilustración 23) cuyos anuncios llenaban toda una plana de la revista y de la que hablaremos más adelante.



*Ilustración 4: Publicidad de la casa de sombreros Los Italianos 1895.*

Otra casa de modas tradicional publicitada fue *La Maison Bergés*, aunque con ese toque de modernidad que le daban las constantes alusiones a lo extranjero —desde el título hasta la procedencia de las prendas— como explica el texto que acompaña a las fotografías:

*Una de las casas que más altas novedades presentan en género de París y Londres para vestidos y abrigos de señora es la Maison Bergès, calle Mayor 31. En sedería, lanería, astracanes, felpas y terciopelos, tienen un surtido inmejorable, y en artículos para trajes y gabanes de caballero es la Maison Bergès la mejor que en la actualidad existe en Madrid, por lo que*



cultura de la marca<sup>100</sup>; sin embargo, a finales de siglo proliferaron los mensajes publicitarios «con fuerte carga informativa —compuestos fundamentalmente a base de texto y algún dibujo ilustrativo preparado ad hoc—, a través de los medios de comunicación de masas, centrados en este caso en los diarios, carteles y publicidad exterior»<sup>101</sup>.

Según Perinat y Marrades, la publicidad en las revistas de moda comenzó en los años cincuenta y la primera publicación donde apareció fue en *La Mujer* (1851) en la que se publicó una última columna de anuncios. Estos autores llegan a afirmar que la publicidad propiamente dicha se introdujo en la prensa con las revistas de modas; de tal manera que la moda empezaba a ser parte de un sistema de producción que había que hacer rodar y que servía a los intereses de una naciente industria de lujo representada por las modistas. El taller de costura y la tienda de novedades eran objeto de publicidad y también las casas de modas y las modistas se anunciaban en estas revistas. Pero esta incipiente publicidad se encontraba totalmente integrada dentro del texto. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Álbum de señoritas y Correo de la moda* donde se anunció un gran almacén nuevo recién abierto en Madrid<sup>102</sup>.

Fue a partir de 1870, cuando comenzó a aparecer en las revistas, pequeños anuncios en los que se daba a conocer géneros de moda franceses o productos de perfumería: «En 1889 *La Moda elegante* consagra una o dos columnas de su última página a la publicidad. Sus anuncios están a veces, ilustrados con algún dibujo. Generalmente se tratan de productos franceses: aguas, perfumes, corsés, ungüentos depilatorios, así como anuncios de los almacenes del *Louvre* o de *Printemps*»<sup>103</sup>.

Dentro de los géneros que se publicitaron, destacaron como iniciadores los productos farmacéuticos y de belleza. Pronto comenzó un verdadero interés por las cremas y ungüentos que proporcionaban un pecho escultórico o un cutis terso y sin

---

<sup>100</sup>«Uno de los grandes obstáculos que tuvieron que superar fue la poca idea comercial de los anunciantes, generalmente tenderos. Aferrados como estaban a su negocio, no habían entrado dentro de la cultura de la marca. Sus ventas las realizaban mayoritariamente a granel a los clientes que les compraban cada día en el barrio donde radicaba el establecimiento. Era la forma de asegurarse su subsistencia», PÉREZ RUIZ, Miguel A. *La publicidad en España: anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*. Madrid: Fragua, 2001, p. 42.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>102</sup> «Otra salida de baile, digna de una reina, hemos visto en el almacén de los señores García, Montalván y Álvarez, abierto nuevamente en la calle de Espoz y Mina: es de grós blanco, bordarlo de oro, el capuchón de tul con el mismo bordado. Recomendamos el paso á nuestras suscriptoras este grandioso almacén, decorado con tanta sencillez como buen gusto, y abundantemente surtido de cuanto la Moda y la elegancia más delicada pueden desear», *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, 24 de noviembre de 1856, p. 187.

<sup>103</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939...*, p. 71.

manchas. Así se anuncian por ejemplo el *Agua de Botot*, *Eau d'Houbrigant* o los *Polvos Ophelia*<sup>104</sup>. Los *Polvos Ophelia* tuvieron como otros tantos reclamos publicitarios, un importante contenido ideológico al vincularlos a un personaje enormemente popular de la obra de Shakespeare<sup>105</sup>.

La publicidad en *Blanco y Negro*, tuvo un espacio importante desde sus inicios; tanto es así, que algunos pensaron que Torcuato Luca de Tena la había creado para anunciar los productos de la empresa *La Giralda* que la familia poseía en Sevilla, sobre todo la famosa *agua de Azahar* que aparecía en casi todos los números. El mismo hizo un comunicado en el periódico para desmentirlo. Lo que si es cierto es que fue un aspecto esencial de la revista desde el primer año, aunque el número de páginas y la colocación de los anuncios variaron a lo largo de los años.

La proliferación de estos anuncios estaba en consonancia con el desarrollo del nuevo cartel publicitario anunciador que se colgaba en la calle, en los comercios o se reproducía en las mismas revistas indistintamente. Su empleo crecía a medida que aumentaba la necesidad de inducir rápidamente al consumo en una sociedad industrializada y con una mayor capacidad de gasto. Estos anuncios transmitían la información con ese doble lenguaje icónico y literario para interpelar al potencial consumidor a través del reclamo visual y artístico, reflejo del interés por llegar a un amplio abanico de espectadores y posibles compradores —por supuesto aquellos que sabían leer y escribir pero también a los que no—; de ahí el importante espacio dedicado a las imágenes.

Los anuncios que publicó *Blanco y Negro* tuvieron temáticas muy variadas: de carácter higiénico, farmacéutico y otros vinculados al consumo de moda, como los que acabamos de mencionar. Respecto a los anuncios higiénicos y farmacéuticos, es muy interesante un estudio que hizo Fernández Poyatos, en las conclusiones de esa investigación afirmaba: «La publicidad del sector de la salud es la más copiosa en la revista *Blanco y Negro* (años 1891-1899), con un peso del 34,82% sobre un total de

---

<sup>104</sup> *La Moda elegante*, 30 de diciembre, 1888, p. 6.

<sup>105</sup> Ofelia, la enamorada del príncipe Hamlet de Shakespeare, fue uno de los personajes favoritos de la pintura de final de siglo. La blancura de su rostro muerto inspiró estos productos cosméticos «nada resulta más indicativo de la singular popularidad de la heroína autodestructiva shakespeariana que el que alrededor de 1890 la firma parisina de cosméticos Houbigant produjera un interés masivo por sus últimos polvos para la cara al llamarlos *Poudre Ophélie* (...) Presumiblemente, una mujer menos autodemacrada podría al ponerse los polvos, crear al menos la apariencia exterior de ser tan decorosamente pálida y frágil como la verdadera Ofelia», DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994, p. 46.

1366 anuncios»<sup>106</sup>. *Blanco y Negro* fue precursora no solo por su planteamiento comercial —al contratar anuncios desde su origen—, sino porque demostró que los ingresos que le otorgaban eran rentables, y también ventajosos «para que la prensa abandonara su excesiva sujeción a las vicisitudes e ideologías políticas al uso —causa de la fugacidad y precariedad de las cabeceras—, e iniciara el paso hacia su conformación moderna»<sup>107</sup>.

El tipo de anuncios que realizó *Blanco y Negro* en sus inicios —siguiendo a Prat Gaballí y Bori Gardo, citados por Fernández Poyatos— era el pequeño anuncio, ubicado en la sección de *pequeños avisos*, de tamaño reducido y de apenas veinte líneas, en los que en alguna ocasión se introducían pequeñas ilustraciones, ya que se trataba del más económico<sup>108</sup>. Pero a partir de 1900, se produjo un cambio significativo en precios y calidad<sup>109</sup>, llegando incluso a utilizar el color, la propia revista notificó que desde el número 476 que saldrá el 16 de junio, se insertaran a dos tintas los anuncios en la última página de nuestra Revista<sup>110</sup>.

Dentro de la publicidad de moda, además de las casas ya citadas, destacaron los anuncios de establecimientos dedicados a la fabricación de complementos como los guantes de A. L. Serra —publicados a partir de 1892— que competían con los guantes P. Dubost, y los anuncios de bastones y paraguas de Ricardo Alfonseti, con imágenes del escaparate del comercio.

---

<sup>106</sup> La autora hace un estudio utilizando como muestra los mil trescientos sesenta y seis anuncios publicados desde 1891 hasta 1899. FERNÁNDEZ POYATOS, María D., «La publicidad de salud en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX». *Questiones publicitarias*, 2011, vol. I, nº 16, p. 120. Consultado el 28 de febrero 2014. En:

[http://www.maecei.es/pdf/n16/articulos/A7.La\\_publicidad\\_de\\_salud\\_en\\_la\\_prensa\\_ilustrada\\_de\\_finales\\_del\\_siglo\\_XIX.pdf](http://www.maecei.es/pdf/n16/articulos/A7.La_publicidad_de_salud_en_la_prensa_ilustrada_de_finales_del_siglo_XIX.pdf)

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>108</sup> Un estudio pormenorizado sobre la publicidad en *Blanco y Negro*, excede el contenido de este estudio, y ya se ha realizado en la tesis de Fernández Poyatos. FERNÁNDEZ POYATOS, María D. *Orígenes y evolución de la actividad publicitaria en España: 1880-1936*. Director: Emilio Feliu García; codirectora: Victoria Tur Viñes. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2006, pp. 207 y ss.

<sup>109</sup> Así lo dice la revista en un aviso: *A los señores anunciantes* en la sección: *Mesa Revuelta: Las modificaciones experimentadas por nuestra revista nos han impuesto la necesidad de alterar las condiciones y precios que regían para los anuncios. A contar desde el presente número, solo podremos dedicar a la publicidad una página —la última del periódico— insertando los reclamos en la sección titulada Mesa Revuelta. A continuación publicamos TARIFA DE PRECIOS, rogando a los señores anunciantes tengan presente al leerla, que ningún otro periódico ilustrado de España ha alcanzado la circulación de Blanco y Negro; que este es leído entre las clases más acomodadas y que la impresión de los anuncios en negro sobre PAPEL ESTUCADO o a varias tintas, pues así lo haremos siempre que la portada se publique en color, da a todos los anuncios y en particular a los ilustrados, condiciones de belleza y lucimiento que puede afirmarse no es posible conseguir en ningún otro periódico. TARIFA DE PRECIOS RECLAMOS en la sección de «Mesa Revuelta» 4 pesetas la línea. ANUNCIOS: En la última plana del periódico 2 pesetas línea. TELEGRAFICOS: 5 pesetas las 15 primeras palabras y 50 céntimos cada palabra más. Blanco y Negro, 3 de febrero de 1900, p. 23.*

<sup>110</sup> *Blanco y Negro*, 26 de mayo de 1900, p. 18.

La publicidad vinculada a la profesión de la confección estuvo presente durante los últimos años del siglo, aunque luego desapareció. A modo de ejemplo, el 18 de abril de 1896, el anuncio de *Lucas de Ocháran y señora*, bajo el eslogan de *enseñanza de la mujer*, anunciaba un método de corte y confección. Era el llamado *sistema Giménez* fundador y director general de la academia en España y Ultramar. El horario era de 9 a 12 y de 3 a 6. Con un pequeño dibujo de tres mujeres trabajando en una mesa. Como reclamo anunciaba *patrones a todas medidas y al último figurín de París*.



Ilustración 7: 18 de abril de 1896

El asunto de la publicación de los métodos de corte y confección estuvo muy de moda en el siglo XIX. En este siglo algunos hombres y también mujeres, teorizaron sobre este trabajo y dejaron su huella en sistemas que adquirieron el nombre propio de su creador; sastres y modistas publicaron sus técnicas que formaron parte de los planes de enseñanza femenina, desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX<sup>111</sup>.

A lo largo de 1896, otro tipo de anuncios fueron los de revistas de moda, como *Moda y Arte*, para modistas, señoras y bordadoras, esta revista anteriormente se había llamado *Gran Moda*, dirigida por D. Manuel Salvi. *Se publicaba tres veces al mes y cada número contenía 8 páginas de texto y grabados, un gran patrón, 4 planas de labores un precioso figurín en colores y 8 planas de novela*. El anuncio venía acompañado por un dibujo de una dama elegante, el primer anuncio se publicó el 11

<sup>111</sup> Recientemente se ha celebrado una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid, comisariada por Mercedes Pasalodos bajo el título *De la geometría a los pespuntos. Tratados, manuales y sistemas de corte y confección en la BNE* (Febrero-Mayo 2015), donde se han expuesto algunos de estos manuales comenzando por el más antiguo tratado de sastrería que se conoce, impreso en 1580, obra de Joan Alcega titulado: *Libro de geometría, práctica y traça: el qual trata de lo tocante al officio de saestre*.

de enero y de la misma manera apareció la publicidad de la revista *Fémina* como veremos más adelante (Ilustración 31).

Para reflejar este nuevo sentir moderno además de los nuevos modelos de consumo, tuvieron mucha importancia los anuncios de productos estéticos y otros relacionados con el mundo de la imagen<sup>112</sup>.

Muchos de los primeros anuncios que aparecieron en los medios de comunicación surgieron de los concursos que convocaban las firmas comerciales o industriales. Las casas de perfumería y cosmética como la casa Gal<sup>113</sup> fueron pioneras en el ámbito publicitario<sup>114</sup>. Una población que había mejorado mucho en cuanto a calidad de vida, gracias a los nuevos descubrimientos médicos y al desarrollo de la higiene y que, por tanto, estaba en condiciones de prestar atención a toda esa nueva industria de la perfumería y la cosmética en conexión directa con la moda.

El cuidado de la apariencia —terreno décadas anteriores reservado para aquellas que tenían un importante poder adquisitivo— y el interés por el arreglo personal, ya no fueron ocupaciones de las clases altas; también una ciudadana, e incluso un ciudadano de nivel medio, podía adquirir una serie de productos —más o menos económicos— con los que podían emular a las altas clases sociales. Las páginas de la prensa ilustrada estaban llenas de elixires y todo tipo de remedios terapéuticos —tanto para hombres como para mujeres— para controlar la calvicie, el exceso de vello, etc. En los primeros anuncios de *Blanco y Negro* aparecen estos productos: *Las píldoras o pilules orientales* (Ilustración 8) para vigorizar el busto, y

---

<sup>112</sup> Para Nuria Rodríguez Martín la relación de la publicidad con el proceso de modernización de España está muy clara: «impulsando a la vez que reflejando los cambios y transformaciones sociales que estaban teniendo lugar en la España del primer tercio del siglo XX, el sector de la publicidad contribuyó de forma considerable a difundir nuevas imágenes y nuevos roles sociales asociados a la modernidad», RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. «Jóvenes, modernas y deportistas: la construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad». En NICOLÁS MARÍN, María Encarna (coord.), GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (coord.). *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy* (IX Congreso Asociación de Historia Contemporánea celebrado en Murcia en 2008). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, p. 141. Consultado el 12 de febrero de 2014.

En: <http://www.ahistcon.org/PDF/congresos/publicaciones/Murcia.pdf>.

<sup>113</sup> La Casa Gal surgió en 1898, impulsada por Salvador Echeandía, su producto estrella fue el Petróleo Gal, producto utilizado por las mujeres para el cabello, «La casa Gal fue la que mayor número de anuncios presentó en las revistas de la época, siendo, además, la que más dinero invirtió, hasta el punto de convertirse en la firma fundamental de la historia de la publicidad española, con una agencia de publicidad propia, Veritas», RAMOS FRENDÓ, Eva M., «Iconografía publicitaria de una década ...», p. 451.

<sup>114</sup> QUINTAS FROUFE, Eva. «Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX: el concurso de la perfumería Gal (1916)» *Área abierta*, 2008, nº 21, noviembre, p. 2.

otras cremas y pomadas para eliminar manchas cutáneas, así como los productos de perfumería de la marca Guerlain<sup>115</sup>.



Ilustración 8: 27 de enero de 1906

Muchos de estos artículos llevaban el adjetivo moderno como parte importante del reclamo publicitario. Proliferaron las peluquerías por doquier y todo tipo de artilugios para rizar el pelo, como el anuncio del rizador eléctrico West<sup>116</sup> o para suprimir las canas como el Agua Sallês<sup>117</sup>. Los concursos de peluquería estaban a la orden del día. Estos nuevos establecimientos fueron espejo de modernidad, como reza el anuncio: *Peluquería Moderna, Arenal, 20*<sup>118</sup>.

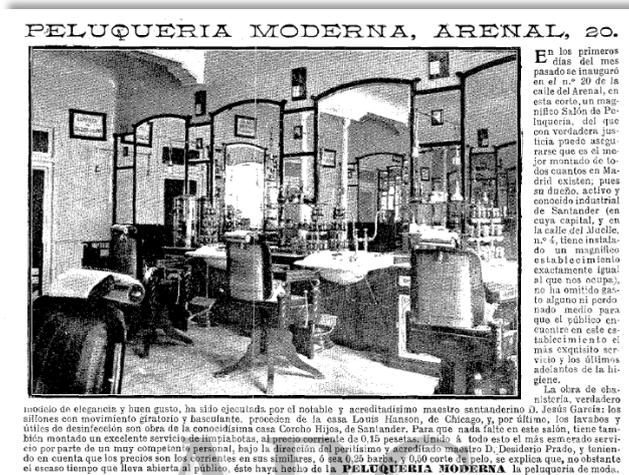


Ilustración 9: 5 de marzo de 1910



Ilustración 10: 19 de marzo de 1910

El texto del anuncio explica las nuevas comodidades de este establecimiento:

*Para que el público encuentre en este establecimiento el más exquisito servicio y los últimos adelantos de la higiene. La obra de ebanistería verdadera modelo de elegancia y buen gusto, ha sido ejecutada por el*

<sup>115</sup> Se publicaron en *Blanco y Negro* desde 1899.

<sup>116</sup> *Blanco y Negro*, 19 de marzo de 1910, p. 27.

<sup>117</sup> *Blanco y Negro*, 17 de julio de 1897, p. 18.

<sup>118</sup> *Blanco y Negro*, 12 de marzo de 1910, p. 4.

notable y acreditadísimo maestro santanderino D. Jesús García; los sillones de movimiento giratorio y basculante proceden de la casa Louis Hanson, de Chicago, y, por último, los lavabos y útiles de desinfección son obra de la conocidísima casa Corcho e Hijos, de Santander.

Hacia 1910, el prestigio de las actrices y cantantes fue cobrando cada vez más importancia, convirtiéndose en un valor comercial de primer orden. La influencia de estas mujeres y el éxito de su imagen —como reflejo de un mundo en el que la apariencia cada vez tenía más valor— fue un acicate para que las casas de modas, perfumería y cosméticos, vieran en la difusión de sus imágenes un gancho publicitario para dar a conocer sus productos. La Casa Gal utilizó la imagen de la actriz Antonie Fischer —tiple austriaca— o la actriz española Loreto Prado par este fin. En su autógrafo decía: *decididamente me conviene usar el petróleo gal, o Consuelo Fornarina Mi perfume preferido es Muquet Ténat de la Casa Gal. Es delicioso con una gota basta!*



Ilustración 11: 23 de abril de 1910



Ilustración 12: 30 de abril de 1910



Ilustración 13: 7 de mayo de 1910

El 9 de octubre de 1909 apareció otra modalidad de anuncios, dedicados a la bisutería se trataba de la marca Kepta<sup>119</sup>: perlas falsas, rubíes falsos, zafiros... pero

<sup>119</sup> «La marca KEPTA se encuentra expirada en España. Su registro incluía texto/palabras e imagen. Esta marca protegía derechos de uso sobre joyería, bisutería y relojes. El registro se encuentra

los expertos decían que eran como los verdaderos o incluso superiores. El deseo de imitación llegó al mundo de los complementos y las mujeres más modestas pudieron lucir la bisutería de la misma manera que lo hacían las aristócratas.

La influencia de las corrientes higienistas, como veremos en el siguiente apartado, provocaron una serie de cambios en la moda que afectó a prendas esenciales como eran los corsés, de los se había hecho publicidad casi desde el principio de la revista con los modelos del corsé Regulez (Ilustración 24) y que tuvieron unas connotaciones distintas, ya que los patentaban y recomendaban doctores, como era el caso del corsé-cintura *Sangle Le Néos*, del doctor F. Glènard (Ilustración 25) de los que hablaremos más adelante. A partir de noviembre de 1909, comenzaron a anunciarse una serie de prendas interiores: *Los géneros de punto higiénicos en lana y turba del doctor Rasurel*; se trataba de la ropa interior que usaban los caballeros. En la fotografía que acompañaba al anuncio (Ilustración 14) aparecía una camiseta y una especie de pantalón plegados y una breve explicación de las ventajas de estas prendas: *indispensables para tener salud se recomiendan especialmente contra los dolores reumatismo y frio*. Los productos que mejor se vendían eran aquellos que beneficiaban a la salud, por esta razón los términos que los describían se asemejaban más un prospecto de un medicamento que a una prenda de vestir. También se prevenía a los futuros compradores contra las falsificaciones: *cuidado con las falsificaciones y exíjase en cada prenda la firma del doctor Rasurel*. Y por último aparecía una referencia a la comodidad: *son muy ligeros y suaves y agradables de llevar. No se estiran ni encojen jamás*.

---

a nombre de FERNANDO DOMINGUEZ SUAREZ», [en línea]. Consultado el 29 de noviembre de 1914. En: <http://es.unibrander.com/espana/4183630ES/kepta.html>



*Ilustración 14: 4 de diciembre de 1909*

La difusión de la moda y los complementos, la facilidad para adquirir elementos variados de uso personal y para la mejora y la decoración de la casa, propiciaron los estímulos necesarios capaces de mover de una manera moderna el consumo de masas, sobre todo en las mujeres, que muy pronto se convirtieron en el principal agente de gasto. Como explica Nuria Rodríguez, los ámbitos publicitarios del primer tercio del siglo XX determinaron en gran medida la nueva imagen de la mujer preocupada por su aspecto, dibujando tres grandes arquetipos: por un lado, la mujer esposa, madre y ama de casa, principal responsable del consumo y hábitos familiares, por otro lado la imagen de la mujer joven, moderna y preocupada por mejorar la calidad de vida —la salud y la higiene— de todos los miembros de la familia y, por último, el modelo de mujer joven —dinámica y deportista— «paradigma de la mujer moderna identificada con la imagen de eterna juventud y belleza, realizable mediante el consumo de una cada vez más variada y abundante oferta de todo tipo de productos cosméticos y de la práctica de nuevos estilos de vida»<sup>120</sup>.

La publicidad moderna nació de la mano de los procesos de industrialización y contribuyó de forma decisiva a la consolidación del nuevo status femenino «al explotar de forma intensiva la imagen de este modelo de mujer para vender todo tipo de artículos, fabricados en serie y en masa, a un mercado de consumidores en

<sup>120</sup> RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX». En AMADOR CARRETERO, María Pilar (coord.). *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (celebradas durante los días 3, 4 y 5 de julio de 2006)*. Madrid: Archiviana, 2007, p. 397.

progresivo aumento»<sup>121</sup>. Estos anuncios daban fiel imagen de los cambios sociales que estaban teniendo lugar a lo largo y ancho del mundo occidental y a su vez, contribuyeron notablemente a impulsarlos «En este sentido puede afirmarse que el sector de la publicidad se convirtió en una herramienta más de la gran transformación que conoció España en las tres primeras décadas del siglo XX»<sup>122</sup>.

### 2.3 LA MODA Y LA HIGIENE

El higienismo, como corriente científica en España, nació por influencia de los presupuestos liberales de base ilustrada. Los primeros testimonios escritos que hablaban del tratamiento de las enfermedades de los trabajadores mediante soluciones higienista, datan de mediados del siglo XVIII y fueron obra de tres médicos «Francisco López de Arévalo, Jose Masdevall y Ambrosio María Ximénez de Lorite se ocupan, en sendos informes redactados a lo largo de la última mitad del siglo XVIII, de la problemática del proletariado industrial»<sup>123</sup>. Cuando despuntaron los primeros albores del movimiento romántico, tuvo lugar un desarrollo más conceptual del higienismo como doctrina de base científica, en ese momento llegaron a España los principales presupuestos higienistas que se estaban fraguando en Europa por el contacto con los científicos más importantes en la materia, tanto en Inglaterra —cuna del higienismo de carácter social— como en otros países<sup>124</sup>.

La lenta, aunque inexorable, repercusión de las principios higiénicos fue penetrando en el seno de la sociedad y muy pronto la visión de estos teóricos influyó en las actividades humanas cotidianas, incluso fueron tomando cuerpo en la

---

<sup>121</sup> RODRÍGUEZ, MARTÍN, Nuria. «Jóvenes, modernas y deportistas, la construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad». *IX Congreso de la Asociación de Hª Contemporánea*, Murcia, 2008, p. 19.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> ALCAIDE GONZÁLEZ, Rafael. «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 1999, nº 50, pp. 32-54. Consultado el 2 de agosto 2014. En: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-50.htm>.

<sup>124</sup> «El exilio protagonizado por los liberales, a partir de la vuelta al trono de Fernando VII en 1824, explica una de las causas que favorecieron estos contactos, sin desmerecer las personalidades médicas que, desde el absolutismo, también contribuyeron a la consolidación de la doctrina higiénica en la primera mitad del siglo XIX, y otras que, ya desde la Ilustración, se hacen eco de los avances científicos en materia de higiene experimentados en Europa a finales del siglo XVIII. Mateo Seoane, Pedro Felipe Monlau y Francisco Méndez Álvaro conformaron desde sus respectivas aportaciones, el primer proyecto fundamentado en cuanto al establecimiento de los preceptos en materia de higiene en nuestro país», ALCAIDE GONZÁLEZ, Rafael. «La introducción y el desarrollo del higienismo...»

legislación. Un ejemplo de esta necesidad de cambio social, se reflejó en el deseo de poner fin a la prostitución<sup>125</sup>.

Esta importante corriente provocó una sucesión de cambios que tuvieron sus consecuencias prácticas en las mejoras de las urbes y en las relaciones sociales y familiares, a través de una nueva concepción de la ciudad y de las viviendas. La distribución interna de las casas mejoró notablemente, simplificando la vida e iniciando nuevas perspectivas, como la búsqueda del confort. Desde 1880 en las principales ciudades europeas se había generalizado el uso de agua corriente, a la que se había añadido el agua corriente caliente y el uso de los sanitarios. Como dice von Boehn, «el cuarto de baño, que antes constituía una rara excepción, (...) ha llegado a ser en las casas de las grandes ciudades un servicio tan natural que apenas si encuentran inquilinos las fincas que de él carecen»<sup>126</sup>. Todos estos adelantos arquitectónicos y urbanísticos, mejoraron notablemente las condiciones de salubridad y la calidad de vida de los habitantes de las metrópolis.

La prensa —verdadero altavoz de las nuevas corrientes— mostró este nuevo modo de vida que se reflejaba en la comercialización de nuevos productos tanto para el equipamiento del hogar, como para el uso personal. Por ejemplo en 1897 *Blanco y Negro* publicó el primer anuncio sobre inodoros bajo el título: *La Higiene*<sup>127</sup>.

Fue muy habitual que en las grandes urbes se construyeron manzanas enormes para los obreros con mejores condiciones higiénicas y dotadas de mayores comodidades. En Madrid, por ejemplo, se inauguró una barriada de casas en la Ciudad Lineal<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> «Poner fin a esa tremenda lacra de la sociedad, comportó una actuación médica que aglutinó el ejercicio profesional con un acentuado componente de carácter social. Si bien es verdad que los dictados higiénicos presentaron una innegable vertiente moralista, no es menos cierto que en el tratamiento de la prostitución se impusieron, de manera abrumadora, tanto el estudio de la enfermedad propiamente dicha como el análisis de sus causas, y la aportación científica y sociológica de los remedios necesarios, y fueron en gran medida estos tres aspectos los que caracterizaron, por regla general, el proceder de los médicos higienistas al respecto», ALCAIDE GONZÁLEZ Rafael. «La introducción y el desarrollo del higienismo...»

<sup>126</sup> VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 214.

<sup>127</sup> Venía acompañado de un dibujo del sanitario y el texto decía: *Prescribe instalar Aparatos inodoros en los retretes para evitar la subida de malos gases. Dichos aparatos los fabricamos de fina porcelana, sin competencia en precios y calidad.* El precio si se trataba de un inodoro con relieve era de 115 pesetas y si se era liso 100 pesetas. El fabricante era Onofre Valdecabres de Valencia. *Blanco y Negro*, el 27 de Julio de 1897.

<sup>128</sup> *El fundador de la Ciudad Lineal, Sr Soria, inauguró el martes una barriada de casas para obreros en la carretera de Aragón, (...) Sin embargo, solicita la atención de los amantes de la Villa preferentemente el gravísimo y trascendental problema de hacer fácil y barata la vida a los trabajadores, que apenas si pueden atender a lo más necesario, y que habitan en casas infectas, no aireadas, caras, sin condiciones de higiene, faltas en absoluto de comodidad. Las onces casas primeramente construidas en la barriada que se inauguró el día de San Isidro, son un modelo:*

El desarrollo del movimiento higienista, tuvo su visibilidad y su carácter más comercial en la venta y en el consumo de productos farmacéuticos que a la vez aparecían en numerosos anuncios. La preocupación por la salud quedó reflejada, no solo en las publicaciones de carácter médico, sino en otras revistas divulgativas de amplia difusión, de tal manera que algunas soluciones útiles se difundieron a través de estas publicaciones, dando incluso nombre a algunas secciones. Así por ejemplo el popular almanaque de Baily-Bailiere recogía una sección titulada *Preceptos higiénicos* donde se daban remedios prácticos a las enfermedades más comunes de cada mes del año.

También la moda era un campo especialmente adecuado para dar a conocer cambios y poner de moda novedades en el uso de prendas y tejidos. En la desaparición paulatina del corsé, desde los corsés denominados higiénicos, hasta su supresión total, contribuyeron notablemente los presupuestos higienistas, como hemos visto en la utilización de nuevas prendas interiores o en la confección a partir de tejidos más *higiénicos* de algunas de ellas. Juan Pérez Zúñiga<sup>129</sup>, escribió con gran sentido del humor un artículo *La ropa interior*<sup>130</sup> en el que enumera parte de estas prendas y los tejidos que las componían:

*Transcurrido el otoño los almacenes de género de punto no se le dan de reposo para ofrecer al público prendas de abrigo, y en las casas particulares constituye una tarea importante para la señora la sustitución de lo fino por lo gordo en materia de ropa interior. Los tan reputados calzoncillos de finísimo lienzo, las no menos apreciables camisetas sin mangas conocidas y las medias de puntos suspensivos, pasan a la escala de reserva dejando paso a los trajes de franela, a las elásticas de pelo en pecho, a los calcetines como sacos de noche y a los chalecos pintoresco... Es decir que con la ropa interior ocurre lo que con los partidos políticos. Hay turnos.*

De la ropa femenina, aunque como él dice no entiende mucho, hace algún apunte:

*De refajos, enaguas, cubre-corsés, chambras y otras prendas femeniles con vistas al interior, entiendo poco. Sé que el refajo es prenda de mucho abrigo y de no menos importancia (...) Los camisonos de señora de dormir,*

---

*sencillas, sólidas, bien distribuidas y espaciosa, resuelven de un modo excepcional el problema de las viviendas baratas e higiénicas para obreros. Blanco y Negro, 19 de mayo de 1906, p. 16.*

<sup>129</sup> Juan Pérez Zúñiga (1860-1938), escritor y periodista madrileño, colaboró en los periódicos y semanarios más relevantes de la primera mitad del siglo XX. *Escritor festivo* como se le calificaba, por cultivar el humor en sus publicaciones. *ABC*, 16 de noviembre de 1950, p. 11.

<sup>130</sup> *Blanco y Negro*, 23 de enero de 1898, p. 2.

*o mejor dicho de dormir de señora, son muy largos y proporcionan abrigo seguro (...) el canesú es parte importantísima de la camisa. Si yo fuese poeta diría aquí muchas cosas acerca (ya que no cerca) de los canesús, especialmente de los que se llaman calados, pero más vale que sobre estos corramos un velo, no siendo de los más tupidos.*

*En cuanto a las camisas de caballero, estoy por la franela para el invierno y reniego en todo tiempo del almidón indispensable y del asesino que lo inventó.*

La prensa inauguraba secciones y artículos con las recomendaciones y consejos higiénicos de voces autorizadas. En *Blanco y Negro* comenzó una sección titulada: *consejos higiénicos*<sup>131</sup>, escrita por el Doctor Corral y Mairá, en la que se daba todo tipo de recomendaciones y detallaba el tipo de tejidos que se debían usar en cada mes del año para evitar catarros, bronquitis o pulmonías. Para el mes de febrero aconseja: *los vestidos han de ser de mucho abrigo, usando un traje de franela fina adaptado a la superficie de la piel para evitar pulmonías, y al exterior tejidos de gran complejidad química, que son los que más abrigan*. Los tejidos y sus composiciones era una cuestión de la que se podía hablar no solo desde la perspectiva estética de la moda, sino también desde una dimensión práctica. Durante el mes de abril el doctor aconsejaba el mismo tipo de vestido *en este mes débese continuar usando la misma vestidura interior de franela y el mismo traje exterior de abrigo*. En cambio cuando llega la primavera, en el mes de mayo que es *el mes más espléndido y más sano del año: la temperatura es más templada y no hay inconveniente en sustituir el traje de franela por otro de punto*. Para junio, cuando la temperatura empieza a subir, recomienda que *los vestidos externos deben trocarse por otros más finos de verano, cuyos tejidos serán de la menor complejidad química*. Para el mes de septiembre no hay apenas cambios en *los vestidos externos que aún pueden usarse puramente de verano, pero los interiores deben de ser de más abrigo, sustituyendo los finos de hilo por otros de algodón y de punto que abriguen más*. El doctor aconsejaba el cambio de ropa en el mes de octubre, *los vestidos deben trocarse a mediados de este mes por los llamados de invierno, tanto interior como exterior, usando al interior los trajes de punto fuertes y al exterior los de lana*. Aunque al mes siguiente matizó lo dicho anteriormente: *los vestidos han de ser cambiados desde noviembre; para evitar el ser víctimas de acatarramientos del aparato respiratorio, tan frecuentes en este mes, es indispensable trocar el traje interior de punto por otro de franela fina: la franela*

---

<sup>131</sup> Se publicó a lo largo de 1900 en la sección *Mesa Revuelta*, cada mes se daban unas pautas de acuerdo al clima correspondiente.

*aplicada a la superficie del cuerpo es un contra-enfriamiento magnífico; las vestiduras externas han de ser de abrigo, con su correspondiente aditamento de capas, gabanes, etc.*

El corsé fue una de las prendas que más se sometió a los dictados de la corriente higienista<sup>132</sup>, en el artículo *Instrumento de tortura*<sup>133</sup>, en una conversación entre un caballero y una dama de la aristocracia; este intenta convencerla de los males que acarrea esta prenda para la salud, critica el autor el uso excesivo que se le está dando a la palabra higiénico, incluso para los corsés, parece que con ese adjetivo cualquier cuestión se convierte en saludable y esto acarrea serios peligros. Para el autor ningún corsé que oprima —y esa es la misión del artefacto— puede ser higiénico. A pesar de todo, la opinión de las damas —personificada en la voz de la marquesa con la que mantiene el diálogo— es contraria. Los veredictos fueron diversos hasta que la supresión total fue aceptada. Al igual que aparecía la crítica, aparecía el escepticismo ante la erradicación total:

*Finalmente otro progreso... que no progresará, aunque Carmen Sylva<sup>134</sup>, la reina de Rumanía se ha erigido en su defensora: la supresión del corsé. Invoca no solo razones higiénicas, sino de estética «La Venus de Milo — dice— tiene el talle esbelto sin corsé»*

Además de estos relatos que ejemplificaban las distintas tendencias de las nuevas corrientes higienistas, en el uso de las prendas interiores, en los nuevos hábitos de higiene personal o en la eliminación del corsé, veremos como las nuevas corrientes influyeron en el consumo de remedios y medicamentos para la salud, o en la realización de actividades que se consideraban saludables como los paseos, las excursiones, los baños de mar, la asistencia a balnearios, etc. Como dice Entwistle «la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal

---

<sup>132</sup> Como dice Pérez-Villanueva, «cabe preguntarse la contribución de esa sujeción tan fuerte a las palideces, rubores y síncope, tan de buen tono todavía en esos años, de acuerdo con una idea de femineidad centrada en la fragilidad», PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. «Modas y mujeres». En *España fin de siglo, 1898* (Exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura del 13 de Enero al 29 de Marzo de 1998 y en Barcelona en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" del 20 de Mayo al 26 de Julio de 1998). Barcelona: Fundació La Caixa, 1997, p. 161.

<sup>133</sup> *Blanco y Negro*, 1 de agosto de 1908, p. 30.

<sup>134</sup> Carmen Sylva, era el pseudónimo con el que escribía Isabel de Wied (1843 -1916) reina consorte de Rumanía por su matrimonio con el rey Carlos I.

de vestirse, es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable»<sup>135</sup>.

Otra cuestión que estaba en el sentir de algunos escritores y pensadores era el deseo de que se difundieran las buenas costumbres del aseo personal entre un mayor número de personas, de esta manera Eusebio Blasco<sup>136</sup> publicó un pequeño artículo explicando la necesidad del baño, asunto que ya se estaba divulgando como una necesidad<sup>137</sup> aunque poco frecuente entre la población madrileña:

*El Manzanares en verano es el consuelo de mucha gente. Es el balneario de los humildes. Allí van a bañarse o solos o acompañados, varios madrileños de ambos sexos, Hay que agradecerles este acto de valor, porque dejan bien puesto el nombre de los demás ciudadanos, dado que en Madrid hay muy poca gente que se lave. Para una población de seiscientas mil almas tenemos (vergüenza da decirlo), nueve casas de baños, y esas no las usan los vecinos más que en verano, porque en invierno lo de lavarse debe ser pecado, según lo poco que se estila. En un hotel de primer orden al que vine a parar hace años, me regañaba el camarero porque me lavaba el cuerpo todos los días — ¡se va usted a poner malo! decía, y aún solía decir: —¡esto de sacar el agua dos veces al día es un abuso que lo pagamos nosotros. (...) Personas que se bañan en la corte: 7.907; personas que no se bañan: 500.602. El cálculo lo ha hecho un geodesista en sus ratos de ocio, y de él resulta que una casa de baños no es precisamente un negocio; pero durante los tres meses de verano el Manzanares se encarga de dignificar, como dicen ahora, al ciudadano madrileño<sup>138</sup>.*

Cuidar la compostura y presentarse de manera adecuada, suponía controlar todos los detalles del arreglo personal para lo que era necesario invertir tiempo y una

---

<sup>135</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 20

<sup>136</sup> Eusebio Blasco y Soler (1844-1903). Utilizó los seudónimos: Mondragón, Dragobert, Rabagás, Gil Blas, «Autor de más de setenta obras teatrales y numerosos de poemas, cuentos, artículos y libros de recuerdos, Eusebio Blasco fue uno de los periodistas más famosos de su época en España, por no decir el que más. En tal honor le sucedería el también zaragozano Mariano de Cavia y los dos ejercieron fehacientemente de aragoneses en la Corte. Fue director de *El Garbanzo*, *Día de Moda* y *Vida Nueva*. Además, colaboró en *El Cascabel*, *Gil Blas*, *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *El Gato Negro*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* y muchas otras publicaciones periódicas, sin que faltaran artículos en la prensa vindicativa como *El Socialista* o *La Lucha de Clases*. Aunque de ideas avanzadas y republicanas, los años lo hicieron algo acomodaticio, si bien siempre se situó en zonas atemperadas por un cálido escepticismo que no le impedía la pasión por las cosas que amaba», BARREIRO, Javier. *Diccionario de Autores Aragoneses Contemporáneos: 1885-2005*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2010, p. 20.

<sup>137</sup> En los comienzos del siglo XX en los libros e comportamiento social ya se hablaba de la necesidad de que en todas las casas existiera una baño «las costumbres higiénicas se han generalizado actualmente, y es necesario establecer una sala de baños en las habitaciones de las casas. Lo que era un lujo hace veinte años, es ahora una cosa natural, y en las grandes poblaciones hay salas de baños en todos los pisos. Desgraciadamente en las poblaciones de poca importancia no se sigue todavía este buen ejemplo y no se observan los tratados de hidroterapia en las reglas que prescriben para la vida ordinaria» DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 147.

<sup>138</sup> *Blanco y Negro*, 2 de agosto de 1902, p. 13.

especial atención<sup>139</sup>. Para que esto fuera así, era necesario mirarse una y otra vez, en pequeños espejos de mano que portaban discretamente y a los que recurrían con mucha frecuencia.

En el artículo *Preocupaciones femeninas*<sup>140</sup> se detallaba este modo de proceder con seis fotografías que representaban cada uno de los elementos que iba describiendo. En ocasiones su lectura resultaba algo cómica y excesivo el tono con el que relataba la preocupación por el arreglo personal. *Pero, en fin, he aquí un espejo. Alégrese usted como quien no hace nada, va usted a enmendar ese espantoso desorden de su toilette.*



<sup>139</sup> «Retomando el tema de la *toilette* femenina: Tiene lugar en el espacio privado donde se prepara la aparición de la mujer en la escena pública. *El ritual de esta faena inútil, durante tanto tiempo exclusiva de la gente selecta, se difunde brutalmente entre 1850 y 1910.* Es un ritual distinto para el hombre que para la mujer y que también expresa la función social. A la mujer le corresponden el adorno, el color, el perfume y, sobre todo, torturar su cuerpo con el corsé lo que indica que no va a trabajar», ARIÈS, Philippe (dir.); DUBY, Georges (dir.). *Historia de la vida privada...*, p. 152.

<sup>140</sup> Blanco y Negro, 2 de febrero de 1907, pp. 17-19.



Ilustración 15: 2 de febrero de 1907

Los elementos que iba mencionando eran las prendas esenciales que componían la *toilette*. Empezaba por la falda, la pieza más característica. La caída debía de ser la adecuada: *sus manos ligerísimas han arreglado un pliegue de la falda (...) puestas en las caderas, han estirado la tela sobre el talle con energía y un golpecito con el talón, verdaderamente gracioso, ha vuelto a su sitio la cola (...) al sentarse hay que tomar sus preocupaciones para recoger la falda*. Como dice Simmel, el modo de moverse y de estar viene determinado por los tejidos y las formas de las prendas «los andares, el *tempo*, el ritmo de los gestos son influidos muy esencialmente por las vestiduras»<sup>141</sup>. Con los gestos y ademanes de recoger la falda o con los giros de la cadera en dirección contraria a la caída de la cola, se obtenían las poses características de la época. Si las faldas ya de por sí se identificaban con la esencia de lo femenino, estos movimientos aumentaban este significado haciéndolo más patente. Cualquier forma que sirviera para realzar la figura, para estilizarla, a la vez que se ocultaban las extremidades inferiores, resultaba bien recibida y era esencial en el atuendo femenino.

El encanto de una dama se mostraba en la forma de recoger la falda lo que los manuales denominaban *el arte de sofaldarse*. Una dama debía ser capaz, con un

<sup>141</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería...*, p. 130.

movimiento hábil, de ceñir toda la falda alrededor del cuerpo para que esta no limitara su manera de andar. En las revistas de moda se detallaban pequeños trucos y descripciones para llevar a cabo este movimiento con decoro. Incluso los mismos patrones de las revistas, explicaban como tenían que confeccionarse las faldas teniendo en cuenta el modo de recogerla. Vemos un ejemplo en la portada de Méndez Bringa (Ilustración 16) en las cuatro elegantes vestidas de blanco que caminan con paso ligero.

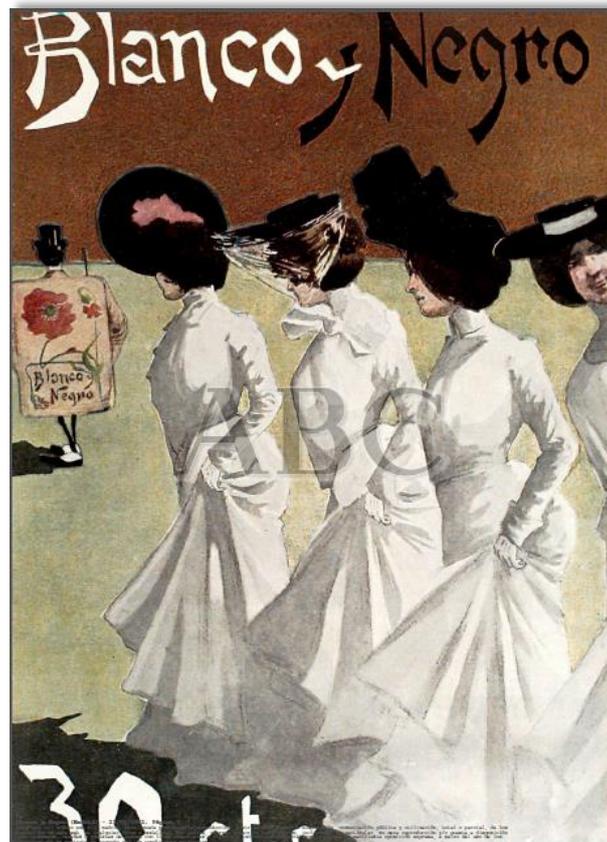


Ilustración 16: Méndez Bringa, 22 de marzo de 1902

Como explica Pasalodos este tema interesaba mucho a cronistas y suscriptoras de tal manera que «conocemos cuáles fueron las dudas que más preocuparon a las señoras y las preguntas que de manera constante se remitían a las redacciones de las diferentes publicaciones»<sup>142</sup>.

En el mismo artículo, también se exponía la existencia de otros elementos secundarios, sometidos a unas estrictas reglas de uso: *¿y los guantes? Cuanto dan que hacer, después del trabajo de abrocharlos hay que estarlos subiendo sin cesar*

<sup>142</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 518.

*hacia el codo porque se escurren.* Era una pieza fundamental y no se concebía salir a la calle sin ellos. No solo para protegerse del frío sino para guarecer las manos y mantenerlas sonrosadas y brillantes, por eso era prenda habitual en los meses de verano. Toda una serie de estrictas reglas y normas que marcaban la cortesía se debían observar para ponerse, quitarse o sencillamente llevar los guantes. Este espontáneo acto permitía distinguir una señora elegante de una señora vulgar. A su vez los guantes una vez puestos debían estar perfectamente estirados y adaptados a la mano, aunque hubo cierta dificultad con el uso de joyas y en algún momento se permitió que los guantes fueran más holgados. El acto de abrochar y desabrochar el guante era mero pretexto para realizar gestos con significados precisos. Los materiales de confección era muy variados y dependían de la *toilette* a la que acompañaban y de la estación del año: lana, piel, seda, hilo o encaje.

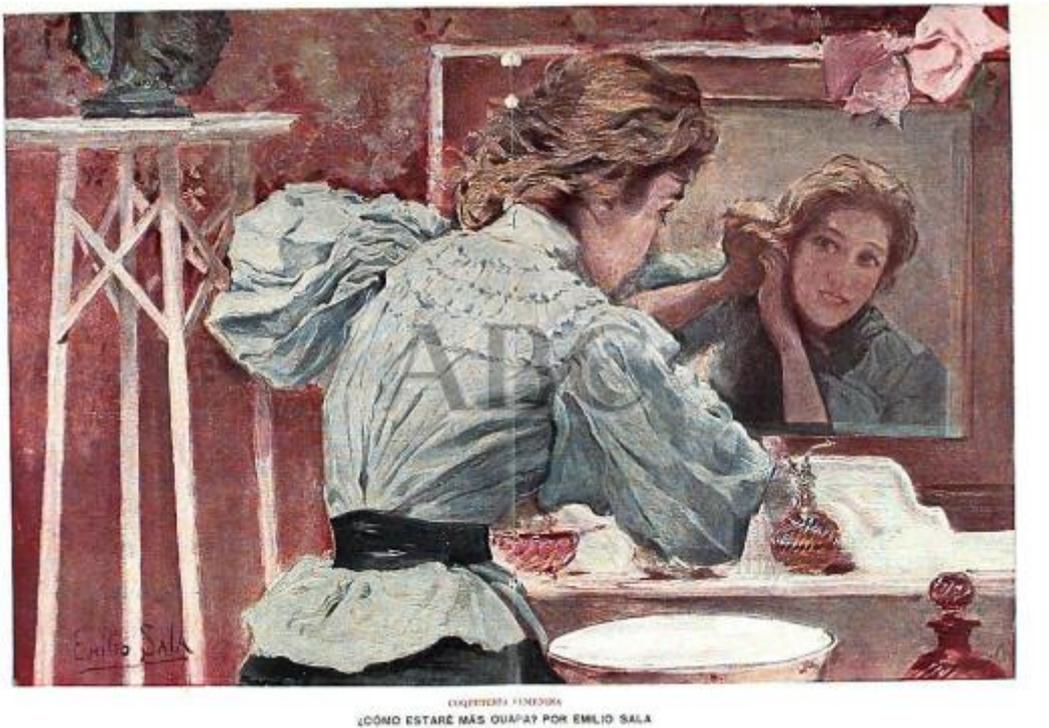
El sombrero casi siempre iba acompañado del velo: *demasiado sé las molestias que proporciona. Tan pronto se baja al borde del ala y descomponen las plumas tan pronto se sube y tiene usted que hacer un gesto para bajarle hasta la barbilla.* Sujetarlo bien para que quedara en su sitio —con la movilidad necesaria— requería cierta destreza. El velo debía levantarse al entrar en una casa y por supuesto no se llevaba en acontecimientos importantes. Tuvieron una doble función por un lado higiénica para proteger de insectos, polvo y polución, pero también estética los distintos tipos de tul o gasa dependían de los vaivenes de la moda; a veces eran lisos, otras veces moteados; lo imprescindible era que fueran finos para no velar excesivamente el rostro. Normalmente los sombreros de grandes proporciones—sobre todo los de extensas alas— no llevaban velo porque la visera hacía innecesario el uso de este elemento. A partir de 1908 los velos alcanzaron una gran consideración, acompañaba sobre todo los trajes de paseo y los atuendo para asistir a acontecimientos al aire libre, al principio el velo era más ajustado pero la funcionalidad y la comodidad demandaba otros más amplios y flotantes para evitar tirantece.

Finaliza el artículo explicando la gran variedad de espejos y la necesidad de mirarse en ellos para tranquilizar las preocupaciones

*No tendríamos corazón si nos lamentásemos de ver a ustedes buscar los espejos para echar una rápido vistazo a su toilette, tan sencilla, más tan sencillamente complicada. Espejitos de bolsillo, espejos de mano, lunas del armario, espejos de tres lunas, espejos de chimenea, cristales de los escaparates. Espejos chicos y grandes: sois los dioses familiares,*

*protectores y ambles que tienen las mujeres en la vida. Después de todo, en la perfección de una toilette sin defectos se reconoce el espíritu de orden y el sentimiento de buen gusto.*

También los pintores recurrieron a las escenas del tocador para explorar el vasto campo de la intimidad de la mujer. El tocador era un lugar reservado y exclusivo al que rara vez podía penetrar alguien que no fuera de gran confianza. En la imagen de Emilio Sala (Ilustración 17), la coquetería femenina tiene unos tintes nuevos, es ella misma sin ayuda de una doncella la que despeina su recogido en una actitud más natural, de pie frente al espejo con los utensilios para el aseo también se puede apreciar en el dibujo de Cecilio Pla (Ilustración 18).



*Ilustración 17: Emilio Sala. ¿Cómo estaré más guapa?, 23 de junio de 1900*

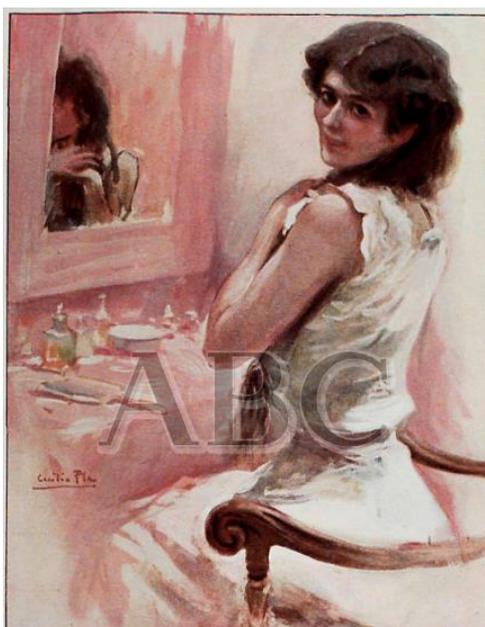


Ilustración 18: Cecilio Pla. *Humorada*, 9 de julio de 1904

El peinado era otro de los asuntos a los que las damas dedicaban gran atención. El pelo era una parte importante del cuerpo, los artífices de la moda, desde la antigüedad hasta los grandes peluqueros de las cortes absolutas europeas, lo habían destacado como cuestión esencial en el marco de la imagen personal. En cada momento de la historia el peinado estaba sometido a las directrices que marcaba la moda de los sombreros: los sombreros pequeños de la segunda mitad del siglo XIX, requerían un tipo de recogido distinto al de los grandes sombreros de principios del XX, donde prevalecía el moño bajo con ralla en medio —el llamado peinado *en bandós*— de moda en el periodo isabelino y recuperado a principios de siglo.

En la revista se publicaron varios artículos sobre la profesión del peluquero, en la sección *Vida Moderna*<sup>143</sup> de Carlos Ossorio<sup>144</sup>, en un pequeño artículo hizo referencia a la subida de los precios que habían adoptado los peluqueros de Madrid:

*Con las producciones literarias pertenecientes a escuelas que solo la moda y el gusto pasajero del público sostiene, acontece lo que con los caprichos de los modistas: sirven el tiempo que tarda en aparecer otra novedad.*

<sup>143</sup> *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1891, p. 3.

<sup>144</sup> Carlos Ossorio y Gallardo (1864-1921), hijo de Manuel Ossorio y Bernard y hermano de la traductora y periodista María Atocha Ossorio y del ensayista y político Ángel Ossorio. Escribió un libro titulado *La Vida Moderna* en 1890 con algunos de los artículos que se publicaron también en la revista *Blanco y Negro* bajo el mismo título. Fue un asiduo colaborador, sobre todo en los primeros años de la revista.

*De tal suerte se ha acostumbrado el madrileño al tradicional letrado: se afeita, corta ó riza el pelo á real, que es seguro que va a costar, de ahora en adelante, amoldarse á leer otra cantidad, casi tanto trabajo como pagarla. El peluquero ha comprendido la alta misión que en nuestra sociedad desempeña, y hace valer sus derechos. El peluquero moderno en nada se parece al barbero que retrata «Un sarao y una soirée»<sup>145</sup>; los mismos que antes se hacían la barba con una nuez, y cara al sol, hoy son afeitados pulcramente en sillones de terciopelo, y delante de venecianos espejos...¿Pueden hoy subsistir los precios de antaño?.*

Este comentario refleja el espíritu moderno al que los peluqueros también se podían sumar, no obstante, estos aires de sofisticación, convivía con otros más pintorescos descritos en las populares zarzuelas; el gusto por lo elegante empieza a ser divulgado en todas las esferas sociales y afecta de lleno a las profesiones que tienen que ver con el modo de presentarse, aunque históricamente habían tenido momentos de gran desarrollo<sup>146</sup>.

## 2.4 LA NOVEDAD DE LO CAMBIANTE

Lo nuevo asociado a lo moderno y a lo cambiante<sup>147</sup>, tuvo un aliado fundamental en la rápida difusión a través de la prensa que permitió que una mayor parte de mujeres pudieran conocer la novedad en poco tiempo. Si no podían viajar o no podían asistir a un evento social, podían ver y leer las crónicas que periódicamente acercaba a cada hogar las novedades más sobresalientes. La novedad, *lo nuevo*<sup>148</sup> empezó a tener tanta importancia que incluso sirvió para acuñar a algunas

---

<sup>145</sup>Zarzuela titulada: *Un sarao y una soirée / caricatura de costumbres, en dos láminas y en verso*; letra de Miguel Ramos Carrión y Eduardo de Lustonó; música del maestro Arrieta, publicada en Madrid en 1866 en la imprenta de José Rodríguez.

<sup>146</sup>Desde mediados del siglo XVIII, los peluqueros franceses empezaron a tener gran prestigio, porque sus creaciones se podían considerar auténticas obras de arte «en esta época aparecen los primeros tratados sobre el arte del peinado, especialmente los de Le Gros y Tissot. En su *Traité des principes et de l'art de la coiffure*, Lefèvre, peluquero de Diderot, escribía: “De todas las artes, la del peinado debería ser una de las más apreciadas; la pintura y la escultura, esas artes que dan vida a los hombres siglos después de su muerte, no pueden disputarse el título de cofrade; no pueden negar los apuros que pasan para acabar sus obras”. Comienza la era de los grandes artistas capilares; peinan vestidos con traje, con la espada al costado, escogen a su clientela y se llaman a sí mismos creadores. Le Gros colocaba su arte por encima del de los pintores y abrió la primera escuela profesional». LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero...*, p. 90.

<sup>147</sup>Ana Marta González, explica esa relación entre lo nuevo y la modernidad en los siguientes términos: «la afinidad de moda y modernidad comporta el prestigio de lo nuevo, de lo que está de moda, lo cual es indicativo del deprecio de lo permanente», GONZÁLEZ, Ana María, «La moda en Georg Simmel». En GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana Marta; GARCÍA MARTÍNEZ, Alejandro Néstor. *Distinción Social y Moda...*, p. 218.

<sup>148</sup>Como dice Litvak, las nuevas ideas que vertebran todo el siglo XIX y las nuevas transformaciones provocadas por inventos como el ferrocarril, el telégrafo, la fotografía, etc.

prendas de vestir como el llamado *traje novedad*, cuyo valor principal radicaba en la mera diferencia de algo anterior.

Para realizar cualquier estudio sobre la moda resulta necesario adoptar una perspectiva temporal, ya que el cambio es lo que construye la moda. Su misma esencia radica en el paso del tiempo y su pervivencia está anclada en el cambio y en su misma caducidad. Esta realidad fue objeto de estudio desde los primeros teóricos de la moda. Según Díaz Marcos, no hay todavía un consenso claro sobre el momento histórico en el que se inicia el cambio anual de la moda, pero sí que es cierto que, desde el siglo XVIII, numerosos textos hacen hincapié en esa impresión de que el ritmo de la moda y sus cambios cada vez se aceleran más, provocando una mayor identificación de la moda con lo efímero, con la novedad, unido a otros conceptos como el de *tiranía* de la moda, presentes desde el siglo XVIII<sup>149</sup>:

En gran medida esa vinculación de la moda al cambio y al consumo fue si no causada, al menos favorecida, por la difusión de la prensa escrita potente reclamo visual —por la belleza y el atractivo de los figurines— para una población sorprendida por las posibilidades de consumo, gracias al desarrollo del comercio como acabamos de ver.

En el siglo XIX podemos decir que la novedad en la comprensión de la moda radicaba en la conciencia y la asimilación como un valor en alza de lo cambiante, identificado ya como signo de modernidad. La razón de ser radicaba fundamentalmente en la capacidad de la moda de no permanecer estancada de manera permanente, la caducidad era su significado principal. Se buscaba lo moderno y lo moderno en el modo de vestir cambiaba de manera periódica, a diferencia de lo que ocurría en las sociedades antiguas, como dice Lipovestky «una sociedad híper conservadora como lo es la primitiva, prohíbe la aparición de la moda porque esta es inseparable de una relativa descalificación del pasado: no hay moda

---

comenzaron a darle un valor distinto a *lo nuevo* y este término empieza a cobrar un significado cada vez más positivo: «la vertiginosa sucesión de cambios e invenciones quedó apropiadamente dramatizada por el empleo encantatorio de la palabra *nuevo*, tan presente en la segunda mitad del siglo, en libros con títulos como *El nuevo hedonismo*, *La nueva ficción* (...) La creciente pasión por lo nuevo no escapó a otros eruditos especializados en la cultura del tiempo de los trenes», LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991, p. 12.

<sup>149</sup> «Esta dinámica de cambio continuo que parece apresurarse aun más en el XVIII. Contribuye a generar una idea de tiranía que aparece perfectamente reflejada en el discurso LXXXIII de El Censor en el que Narciso Pintado junto con su amada Flora Zorrilla funcionan como alegorías de una moda tirana y caprichosa y se complacen en manejar a su antojo a ambos sexos, esclavos del gusto del momento». DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 65.

sin prestigio y superioridad atribuidos a los nuevos modelos y, por tanto, sin cierto menosprecio por el orden antiguo»<sup>150</sup>.

La moda fue expresión de esa dualidad entre el deseo de generalización y de diferenciación de la nueva sociedad que como dice Entwistle continuamente «expresará esos deseos contradictorios de encajar y de destacar»<sup>151</sup>. Por esta razón, lo que buscaban las damas que querían sobresalir por su rango, era la capacidad de ser las primeras en asimilar lo que se llevaba antes que ninguna otra.

Para Veblen, el fenómeno del cambio de modas todavía no tenía una explicación racional «la exigencia imperativa de vestirse conforme a la última moda acreditada, así como el hecho de que esta moda acreditada cambia constantemente de temporada en temporada, es un hecho suficientemente familiar para todos, pero la teoría de ese flujo y cambio no ha sido elaborada todavía»<sup>152</sup>.

En los albores del siglo XX, el cambio y la adquisición de prendas nuevas cada temporada, expresaba que se tenía dinero para renovar el vestuario cada cierto tiempo, pero algo debía de hacer atractivo ese cambio y el deseo de adquirir novedades. Según Veblen, el motivo era el adorno, el deseo de exhibición utilizando prendas que resultaran más aceptables o que tuvieran unas cualidades mejores que aquellas modas a las que sustituía «el cambio incesante de estilos es expresión de una búsqueda inquieta de algo que sea agradable a nuestro sentido estético»<sup>153</sup>. La modernidad y su principal paradigma, lo cambiante, tiene en la moda un lugar de expresión privilegiado por su carácter efímero y transitorio, pero sin olvidar que también busca la belleza.

A partir de esta libertad que permitió una evolución social del traje más acorde con los principios democráticos aunque todavía lejos de las libertades de los siglos posteriores, otros factores como el clima, entraron en escena para precisar el cambio en cada temporada; el frío o el calor determinaron tejidos, materiales, colores y formas y las revistas de moda o las secciones en la prensa periódica, anunciaban bajo grandes titulares las novedades de cada estación. Las estaciones del año estaban a su vez relacionadas con los estilos de vida de cada mes del año: la temporada veraniega con los espacios específicos: balnearios y playas de moda, requerían un atuendo concreto, especial importancia tuvo el desarrollo del ocio y el deporte y el

---

<sup>150</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 27.

<sup>151</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 146.

<sup>152</sup> VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa...*, p. 179.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 180.

surgimiento de novedades como concepto del *veraneo*, del mismo modo los estrenos del teatro durante el invierno. En definitiva, todo el amplio abanico de manifestaciones de lo moderno irá cristalizando en unas costumbres nuevas y tendrán su repercusión en la manera de vestir en cada temporada y en cada estación del año con sus peculiaridades.

## 2.5 LA ALTA COSTURA Y LA PERVIVENCIA DE LA EXCLUSIVIDAD

La difusión de la moda a gran escala no estuvo reñida con la exclusividad de la alta costura que buscaban las grandes damas de la nobleza europea. Las burguesas adineradas e incluso las mujeres de moda —actrices, cantantes o bailarinas—, seguían necesitando mantener una posición privilegiada frente al resto. Para satisfacer a esta clientela, surgieron una serie de modistos que elevaron su categoría profesional y creativa a las esferas del arte. El pionero y precursor fue Charles-Frédéric Worth<sup>154</sup>, considerado el primer modisto según la moderna categoría profesional. Anteriormente Rose Bertin (1747-1813) elevó la profesión a cotas superiores por el prestigio que le dio vestir a María Antonieta, en una época en que las notas artísticas de la moda —aupadas por el exceso y el barroquismo— sirvieron para popularizar a sus creadores. Worth fue el primero que supo aunar el oficio con el arte y, como resultado de esta notoria relación, obtuvo en 1851 una medalla de oro en la Exposición Universal de Londres. Era la primera vez que la creación de un modisto se exhibía en un certamen internacional. En 1858 Worth fundó una casa de modas en la calle de la Paz de París. La novedad de este diseñador radicó fundamentalmente en la presentación de modelos confeccionados con anterioridad

---

<sup>154</sup> Charles-Frédéric Worth (1825-1895), considerado como el padre de la alta costura. Dejó Londres en 1845 para trasladarse a París en 1845. La Emperatriz Eugenia de Montijo le encargó la confección de algunos de sus vestidos, lo que hizo que su fama se extendiera rápidamente, con él se elevó notablemente la categoría del modisto: «gracias al favor de la emperatriz Eugenia, Worth conquistó rápidamente una fama personal que forjó también la del “costurero”. A partir de entonces —se trata de un hecho completamente francés—, los hombres, los sastres, tuvieron la autoridad, desconocida hasta entonces, de dirigir las casas de costura de lujo, elaborarlas innovaciones de la temporada de moda, crear modelos y presentarlos a sus clientes y a compradores extranjeros que aseguraron en el mundo, tanto unos como otros, la supremacía del gusto francés en la elegancia femenina», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 369. Como dice Lourdes Cerrillo, la nueva visión de la moda refleja vivamente lo que supone la modernidad cultural a la que muy pronto se sumó: «Worth encarnaba a la perfección esta imagen poliédrica, la del especialista en las nuevas técnicas del vestir, perfecto conocedor de una industria a la que su creatividad aportó savia estética. Una cualidad reclamada también para sí mismo, propiciando de esa forma la aparición del modisto como artista», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 47.

para presentarlos a la clientela en salones; estos modelos, una vez vistos, los podían elegir y después confeccionar a medida.

«Worth revolucionó el proceso de creación que además se acompaña de una innovación, capital en la comercialización de la moda y de la (que es) también el iniciador: los modelos los llevan y presentan mujeres jóvenes, las futuras maniqués, denominadas sosias en la época. Estas maniqués tuvieron un papel importante en la difusión de la moda y pudieron sustituir con rapidez a las muñecas articuladas vestidas a la moda que se difundían por Europa como medio para difundir los estilos imperantes en Francia. Bajo la iniciativa de Worth, la moda accede a la era moderna: se convierte en una empresa de creación pero también en espectáculo publicitario»<sup>155</sup>.

Con Worth, la moda comenzó a tener un nuevo significado elevando su estatus a una nueva dimensión que, además de hacerla más popular, sirvió para otorgarle un nivel mayor que el de la pura confección como se entendía hasta entonces, «los vestidos de Worth comenzaban a tener autor, de manera que su firma avalaba la calidad del producto»<sup>156</sup>. Estos nuevos principios creativos pronto se expandieron y surgieron otras casas inspiradas en el gran modisto. Un dato significativo de esta nueva dimensión de la moda y su reconocimiento social fue que en la Exposición de París de 1900 se presentaron 20 casas de alta costura «entre ellas Worth, Rouff (fundada en 1884), Paquin (1891), Callot Hermanas (1896). Doucet, que más tarde empleará a Poiret, abre sus puertas en 1880, Lanvin en 1909, Chanel y Patou en 1919»<sup>157</sup>. El diseñador se convirtió en un artista moderno que podía mostrar sus dotes no solo en el decorativismo de sombreros, cintas, encajes, pasamanería y demás elementos secundarios que adornan el vestido, sino en la misma estructura de patrones y líneas originales y novedosas que constituían el vestido.

En las páginas de *Blanco y Negro* se publicó un grabado a doble página del taller de este diseñador que ilustra uno de los artículos de Mad. Mussy<sup>158</sup>, titulado *Antes de la presentación. Vitrina de Worth*<sup>159</sup>. Está fechado en París, en octubre de 1900 y la autora describe minuciosamente cada una de las prendas de las damas que aparecen en la escena. Nos ha parecido interesante destacarlo por la importancia que se le da a la imagen y porque es la única referencia directa que hemos encontrado del diseñador en las páginas de la revista. Es muy probable que el grabado se hubiera obtenido de alguna revista francesa.

---

<sup>155</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 78.

<sup>156</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 16.

<sup>157</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 79.

<sup>158</sup> No hemos podido averiguar a quien correspondía este seudónimo.

<sup>159</sup> *Blanco y Negro*, 8 de diciembre de 1900, p. 12.



*Ilustración 19: 8 de diciembre de 1900*

El otro gran artífice fue Paul Poiret (1879-1944). Cuando Poiret inauguró su peculiar modo de difundir sus diseños en desfiles conferencias, fue, sin duda, el primer creador que concibió su trabajo como una marca y no como un simple negocio, abriendo paso a una nueva forma de dar a conocer la moda que conduciría al consumo de masas<sup>160</sup>. Muy pronto sus diseños se vieron multiplicados por un número elevado de copias falsas. Esta realidad fue evolucionando poco a poco hasta llegar a la difusión de la ropa *prêt-à-porter*. En definitiva como afirma la historiografía, con Poiret se abrió el camino de lo que se entiende hoy por moda moderna<sup>161</sup>.

París se convirtió en la principal referencia para las damas de cualquier ciudad europea porque ofrecía materias de gran valor y elegancia: tejidos, encajes, complementos, etc., diseñadores de altura —reconocidos como cualquier otro artista— y lugares de comercialización donde se popularizaba una moda que era más asequible a todos. Desde el siglo XVIII el influjo francés en el gusto era algo

<sup>160</sup> «Con anterioridad a 1910 había establecido de manera más o menos sistemática la realización de desfiles y conferencias en diferentes capitales europeas, y en ocasiones era invitado por importantes industriales para llevar a cabo estas promociones en sus establecimientos. En 1913, su fama llegó al nuevo continente, y Poiret se embarcó en la aventura americana, donde descubrirá y tendrá que hacer frente a una nueva particularidad del mercado, la de la copia indiscriminada de su firma y de los productos de moda», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 96.

<sup>161</sup> Poiret estableció efectivamente el canon de ropa moderna y desarrolló el modelo de la industria de la moda moderna. Tal era su visión que no solo cambió el curso de la historia del vestido, sino también empujó en la dirección del diseño moderno. KODA, Harold; BOLTON, Andrew, «Paul Poiret (1879-1944)», [en línea]. *Heilbrunn Timeline of Art History* Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, Septiembre del 2008. Consultado el 12 de febrero de 2015. En: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd\\_poir.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd_poir.htm)

continuo; los que querían desarrollar el buen tono y la elegancia, tenían su punto de mira puesto en París y allí confluía todo: productores y consumidores de moda<sup>162</sup>. Era la que daba garantía de elegancia, así aparecía en casi todas las publicaciones sobre moda: con títulos sugerentes como: *Crónica de París, la Moda de París, Desde París*, etc., La posibilidad de difundir la moda y la facilidad para viajar permitieron que todo el mundo supiera que lo elegante procedía de París. La razón la encontramos en su vinculación al panorama del arte y su primacía en cuanto a las referencias estéticas. La moda moderna nace en París al igual que lo hace el arte moderno. Esta hegemonía no es nueva venía ya del siglo XVII cuando Francia ya era el referente del arte, la moda, y el lujo. Luis XIV fue el impulsor del lujo en todas sus facetas: arquitectónicas, artísticas, e indumentarias, utilizando las leyes suntuarias como instrumento de autoafirmación y diferenciación social. La industria indumentaria de encajes, zapatos, tejidos, bordados etc., vinculados a distintas ciudades francesas, adquirió prestigio y fama por toda Europa y París fue un importante referente de la confección.

La vía para saber lo que se llevaba en la capital era doble: por un lado, las revistas editadas en las grandes ciudades españolas cuyo contenido provenía siempre de la ciudad francesa, por otro, las propias revistas de moda francesa que se divulgaban en las grandes ciudades españolas. Sirve para ilustrarlo la pequeña historia que se publicó en *Blanco y Negro* sobre dos hermanas, solteras, de apariencia sencilla que para ganar el prestigio que de natural no tenían, recurrieron a la moda extranjera, se sobreentiende que de París:

*En lo que se esmeran las hermanas Antúnez es en el vestir. La moda es cuidadosamente estudiada por ellas. Su posición no les permite tener gran número de trajes. De aquí la necesidad de que los únicos que poseen sean irreprochables. La defensa de las de Antúnez está en ser las primeras en lanzar las nuevas formas. Para eso consultan los periódicos y revistas del*

---

<sup>162</sup>«Las novedades parisinas eran acogidas con gran revuelo y alboroto. Comerciantes y modistas anunciaban entre sus mercancías productos procedentes del país vecino con toda la impronta de modernidad. Sin embargo, esta dependencia en cuanto a gustos, no impidió desempeñar una entidad comercial propia. Las fuentes coetáneas hablan de esta circunstancia y ponen de manifiesto la madurez del comercio matritense: “Muchas son ya en Madrid las casas que gozan de una merecida y grande reputación por la riqueza y gusto de sus géneros, por la inteligencia y esmero de la confección y por la habilidad y riqueza del tocado”, la hermandad de la industria y del comercio garantizó el suministro, de manera que “No necesitaréis, pues, mis queridos lectores, recurrir al extranjero para vestir con elegancia, para calzaros, para adquirir riquísimas joyas ni para lucir hermosos tocados”. *El Siglo Ilustrado*, 7 de noviembre de 1867, p. 468. En: PASALODOS SALGADO, Mercedes. «Visita a la modista». *La pieza del mes*. Museo del Romanticismo, junio 2012, p. 13.

*extranjero, tomándose el trabajo de buscar por sí mismas las telas y de confeccionarse sin intervención de la modista, sus propios vestidos*<sup>163</sup>.

La consecuencia de esta supremacía fue una cierta homogeneidad indumentaria en toda Europa. Una vez eliminados los signos de opulencia y majestuosidad se dio paso a un estilo mucho más sobrio y depurado que se tradujo en una paulatina reducción en la cantidad de elementos decorativos, en la simplificación de formas y volúmenes y en una estética mucho más simple.

París fue indudablemente el origen de las crónicas de moda que se recogen en *Blanco y Negro*, como veremos, excepto cuando se hace alusión a la indumentaria castiza, lo que proviene de París, es sello de garantía.

---

<sup>163</sup> TAPIA, Luis. «Las hermanas Antúnez», *Blanco y Negro*, 6 de abril de 1907, p. 7.



### **3. EVOLUCIÓN DE LAS PRINCIPALES FORMAS DEL VESTIDO EN EL CAMBIO DE SIGLO**

Una vez situado el panorama de algunos de los aspectos que tuvieron que ver con los cambios en la moda y antes de analizar los artículos y las crónicas publicadas en *Blanco y Negro*, es indispensable hacer un breve repaso histórico de las principales formas del vestido en los años de estudio. Nos ha servido como guía, la evolución cronológica que realizó Max Boehn en su enciclopédica historia del traje, y el tomo de María Luz Morales dedicado a los años comprendidos entre 1900-1920, y que ya ha sido citado en páginas anteriores. En este epígrafe además de hacer un breve recorrido sobre la evolución de las principales prendas, nos ha parecido necesario hacer una referencia a la consideración del vestido teniendo en cuenta los cambios sociales. La novedad de este momento cronológico reside en el desarrollo de una moda dirigida a una mujer que está cambiando sus hábitos sociales. La mujer nueva, moderna y dinámica, necesitaba vestirse para ser admirada en los nuevos espacios de ahí que la mayor difusión de la moda radique en lo que hemos denominado *prendas de salir*.

Desde una perspectiva cronológica, las fechas escogidas engloban un momento importante de cambios y novedades que afectaron a casi todas los elementos que conformaron el vestido: faldas, cuerpos, prendas de abrigo y complementos. A lo largo del siglo XIX el ritmo de la moda tomó una velocidad

inusitada; en un espacio de tiempo relativamente corto se gestaban, se desarrollaban y morían. La frecuencia con la que se publicaron las revistas, lo corrobora<sup>164</sup>.

El hilo conductor que marcó la estética desde mediados del siglo XIX hasta la entrada del XX, fue la paulatina desornamentación que afectó a casi todas las prendas y a los valores que definían el aspecto exterior de las mujeres. En el caso de los hombres, ese mismo proceso ya se había producido —con otras connotaciones— en décadas anteriores<sup>165</sup>. En los textos contemporáneos abundan una serie de términos para calificar e identificar las prendas como: sencillez, naturalidad, simplicidad, etc., contrarios a los empleados en otras épocas, donde imperó el barroquismo y el exceso de ornamentación: fastuosidad, pompa, afectación, etc., con un significado incluso peyorativo.

Una de las causas de esta nueva realidad, como ya hemos visto, fue la afluencia de ideas vinculadas al bienestar y al confort, fruto de las sucesivas revoluciones sociales y de los progresos derivados de la industrialización. Esa desornamentación tuvo un punto álgido, con la supresión del corsé. A partir de ese momento, se inició toda una escalada de transformaciones, basadas en la depuración de lo que se consideraba superfluo. Para María Luz Morales el culmen de esa decadencia del adorno, se produjo en los años anteriores a la Primera Guerra, debido a dos factores: por un lado el valor dado a la corporalidad femenina, dejando a un lado la necesidad de ocultarla superponiendo diferentes elementos decorativos, y por otro, la revalorización de algunos tejidos que ya poseían un importante carácter decorativo y que por lo tanto resultaba innecesario enriquecerlos con otros añadidos<sup>166</sup>.

Para conocer los cambios en la silueta femenina, la falda resulta una pieza clave. Durante los veinte años que abarca este estudio, los modelos de faldas sufrieron una serie de transformaciones en cuanto a longitud y volumen. Una vez desaparecido el polisón de los años ochenta, la tela sobrante parecía que cambiaba de ubicación y las faldas comenzaron a alargarse, llegando a desarrollar las famosas colas que surgieron hacia 1892 y que perduraron durante un tiempo, hasta que en los

---

<sup>164</sup> En el caso español, tanto *La Moda elegante*, *La Última moda*, como *El Correo de la moda*, por citar algunas de las más influyentes, tuvieron una periodicidad semanal. También ocurrió así en las principales publicaciones de París o Londres.

<sup>165</sup> La moda masculina ya había adaptado esos valores de desornamentación en el momento en el que la levita entró a formar parte de la indumentaria masculina, instaurando lo que Díaz Marcos ha denominado «el imperio de la levita», DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 190.

<sup>166</sup> «Al acercarnos a la preguerra, con la tendencia a la moda estrecha y el empleo de telas preciosas —tisúes, *lamés*, recamados, etc. —, ceñidos sobre la línea estricta del cuerpo, se inicia la decadencia del adorno», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 113.

albores de 1910 quedaron reducidas a los trajes de fiesta. Respecto a los volúmenes, también se produjeron una serie de cambios muy significativos: desde el ensanchamiento de las caderas con los famosos *paniers*<sup>167</sup>, pasando por la famosa silueta en *ese* de los primeros años del siglo XX, hasta lograr la silueta típica sin marcar la cintura totalmente recta de 1910.

Puntualizando un poco más las fechas concretas en las que se produjeron algunos de estos cambios, podemos decir que hacia 1891, la forma de la falda era más bien estrecha, a partir de 1893, se comenzó a ceñir en la parte superior y se le dio mayor amplitud en su parte inferior, desarrollándose así un modelo de falda en forma de campana. Hacia el año 1898, la falda parecía adherirse cada vez más a la cadera, completamente lisa y sin pliegues dejando el vuelo para el tercio inferior hasta llegar en 1900, a una forma estrecha y lisa hasta la rodilla y desde ahí más ancha y larga. En el cambio de siglo la falda arrastraba bastante por detrás y por los lados<sup>168</sup>. a su vez se fueron llenando de pliegues dándole un mayor vuelo, este proceso conforme nos acercamos a 1910 cambió y de nuevo se volvieron más estrechas, se eliminaron los pliegues y la tela superflua, en una búsqueda por acentuar la esbeltez de la figura. En estos últimos años se inició el acortamiento que dejaba al descubierto el pie y, abandonando las largas colas de los años anteriores, que se reservaron para los trajes de ceremonia y más vestir. Quizá es este el inicio de la auténtica revolución en el vestido femenino. En las imágenes que hemos seleccionado de *La Moda elegante* se puede ver esta evolución ( Ilustración 20).

A lo largo de estos años veremos como la silueta que dibujaba el cuerpo de la mujer, estaba en consonancia con las principales líneas estéticas imperantes en cada momento; así las formas de arabesco y las líneas sinuosas propias del Modernismo se plasmaron en los contornos que dibujaban los perfiles de las faldas hacia 1900. Dentro de la influencia de artistas vinculados a la moda cabe destacar la obra de Klimt y su compañera Emilie Flöge perteneciente al movimiento *Reformista* del vestido en cuya estética aflucía un deseo claro de resaltar formas más acordes con la naturalidad y la comodidad, aunque no exentas de un cierto carácter decorativo.

---

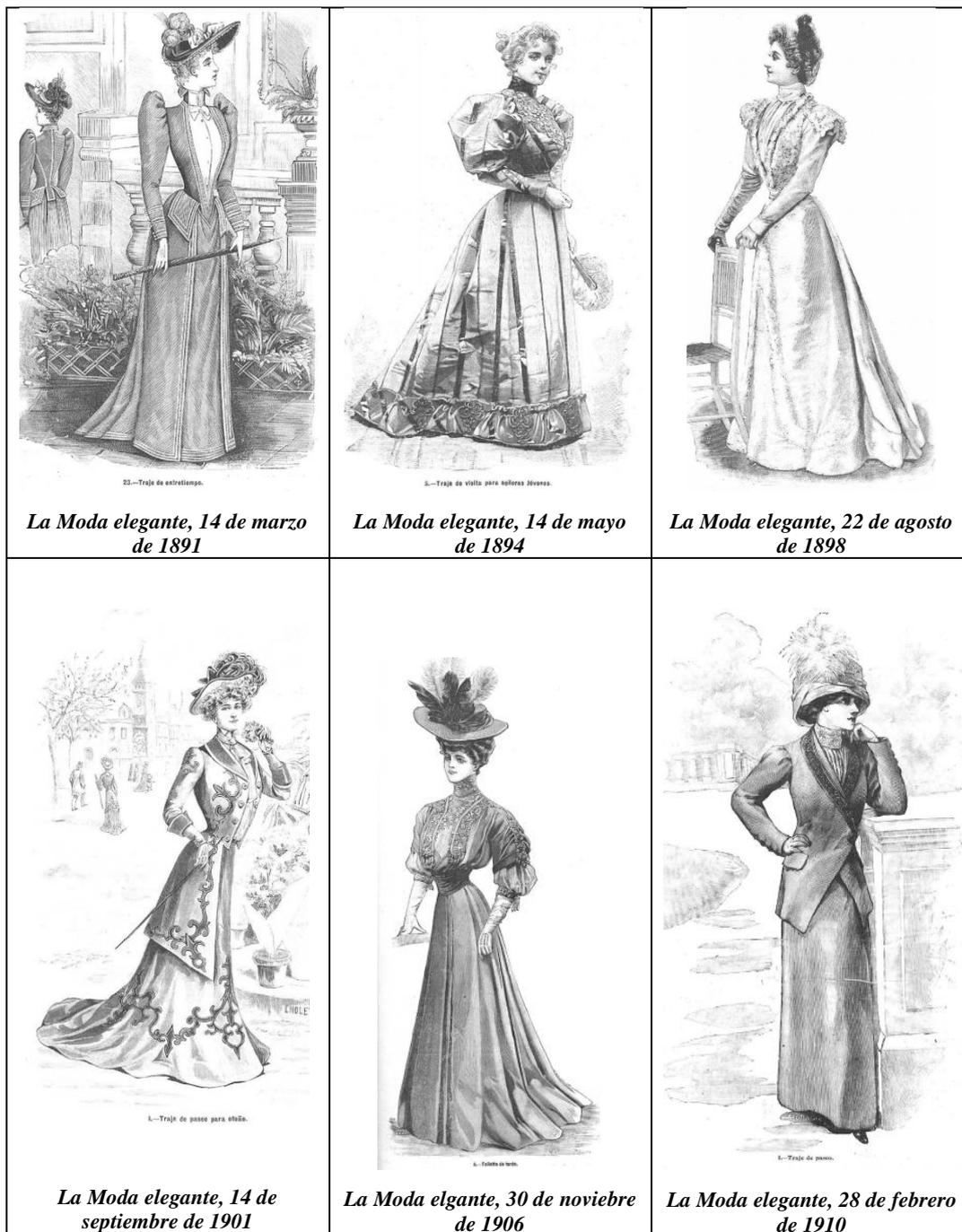
<sup>167</sup> «A veces la moda exige un vuelo exagerado en una o en otra parte de la falda. Cuando el vuelo va detrás, forma *tournure*; cuando es en las caderas, se le designa con el nombre de canastos (*paniers*). Generalmente estos ahuecadores van formados con una especie de sobrefalda o aldeta más o menos larga y ancha, la cual va a menudo sostenida con un forro engomado» ANONIMO, *Manual de La Moda elegante tratado de costura, bordado*, (Ed. Facs.)Valladolid: Maxtor, 2005. Reprod. de la ed. de Madrid, Oficinas de *La Moda Elegante Ilustrada*, 1878, p. 296.

<sup>168</sup> «En 1902 alcanzó una longitud tal que casi podía decirse que arrastraba por delante», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 135.

Juntos llevaron a cabo la colección de vestidos tipo túnicas, donde la libertad de movimientos, la supresión del corsé, los tejidos y los estampados nuevos, marcaron un punto de inflexión en la moda. Si bien se trataba de una moda elitista de repercusión limitada, fue un componente más de esa tendencia hacia la desornamentación, materializada en la eliminación de cualquier elemento que acentuara la rigidez y la falta de naturalidad del cuerpo femenino<sup>169</sup>. Finalmente, conforme nos acerquemos a 1910 la simplicidad de la línea propia del Art Decó, también la veremos en los perfiles rectos y sobrios de las faldas.

---

<sup>169</sup> Sobre la relación de Gustav Klimt con la moda se ha editado un pequeño libro ilustrado que recoge este apartado de la obra artística de Klimt junto a Emilie Flöge (las tres hermanas Flöge: Paulina, Helena, Emilie, dirigieron desde 1904 un elegante salón de modas de alta costura en Viena que había sido decorado por Klimt). BRANDSTÄTTER, Christian. *Klimt y la moda*. Madrid: H Kliczkovski, [200-?].



**Ilustración 20: La Moda elegante, evolución de las formas de las faldas**

Respecto a las blusas, von Boehn, afirma que a partir de 1890 surgió la blusa como prenda genuina y que tendría una duración de veintisiete años; las variaciones tanto en la confección, en los tejidos, como en los adornos, fueron extraordinarias. El cambio más importante lo experimentó hacia 1900, cuando la blusa dejó de ajustarse al cuerpo, caía por delante en forma de saco aunque permanecía sujeta a la cintura que no dejaba de marcarse

Estas blusas empezaron a confeccionarse de tejidos más fluidos: sedas y tules, y adornarse con profusión de encajes, guipures, etc.; la blusa iba acompañada de

otras prendas como los boleros<sup>170</sup>, o los fichús<sup>171</sup> que constituían un todo unitario con el cuerpo y siempre en relación armónica con la falda, como se puede apreciar en la imagen de Méndez Bringa (Ilustración 21).



*Ilustración 21: Méndez Bringa. La Visita al crucero*

Con los cambios en el talle y la vuelta al modelo Imperio, a partir de 1905, comenzaron a realizarse cuerpos mucho más cortos<sup>172</sup>. El elemento que mejor interpretó los cambios de la moda en los cuerpos fue la manga, dibujando formas muy variadas a lo largo de estos veinte años (Ilustración 22). Entre 1890 y 1900 la manga no se ajustaba al brazo, sino que aparecía despegada de él: «en 1890 se observa que la manga no dibuja el brazo en su verdadera forma sino que sube hasta muy arriba del hombro y al año siguiente reviste la forma de pierna de carnero»<sup>173</sup>. Estas formas *de jamón*, como aparecen citadas en las crónicas, de volúmenes

---

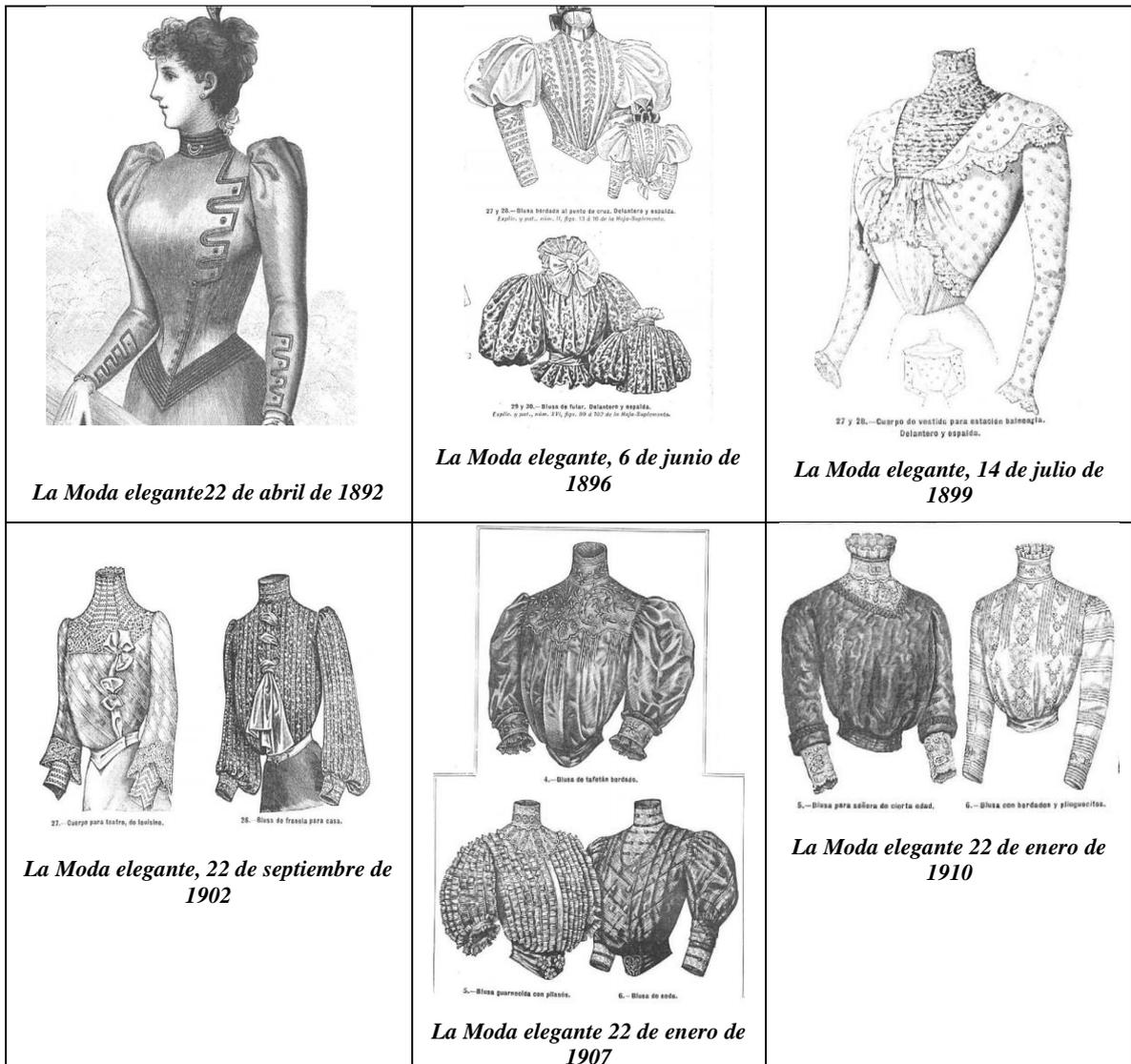
<sup>170</sup>Chaquetilla corta.

<sup>171</sup>Especie de pañoleta que se llevaba sobre el cuerpo del vestido de muselina o de otro tipo de tejido, más fino, también de encaje. Se inició en el siglo XVIII y su uso perduró durante el siglo XIX.

<sup>172</sup>«En 1906 Paquin creó el primer cuerpo corto, para la señorita Dolley, del teatro Gymnase de París», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 160.

<sup>173</sup>VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 134. Lucy Johnston es más precisa y sitúa estas mangas en un espacio de tiempo breve de dos años «se llamaron *gigot* (de jamón) y estuvieron de moda entre 1894 y 1896, cuando las mujeres las usaron para todo tipo de actividades y en toda clase de ocasiones. Su forma básica era similar a la de las mangas de los años 30 y, como aquellas, disminuyeron de tamaño pocos años después». JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX en detalle*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 100.

exagerados, y que veremos también en *Blanco y Negro*, fueron cambiando en las décadas posteriores. A partir de 1901, las mangas aparecen ajustadas hasta el codo y más holgadas en el antebrazo hasta llegar en 1910 a unas mangas totalmente adaptadas al brazo, marcando la silueta. Respecto a la altura, fue variable la corta o la larga se iban sucediendo, sobre todo a partir de 1905, más relacionadas con la moda de cada año que con las exigencias del clima.



*Ilustración 22: La Moda elegante. Evolución de las formas de las camisas*

La ropa interior o la ropa blanca, constituían una parte esencial de la vestimenta, atavío misterioso lleno de connotaciones y siempre escondido a las miradas ajenas. Hacia 1900 como dice María Luz Morales, el atavío interior de una dama bien, se componía de dentro a fuera de las siguientes prendas: camisa de día,

normalmente llegaba hasta las rodillas el tejido habitual era la batista muy fina o el hilo de Holanda, decorada siempre con encajes y entredoses; acompañaba la camisa los pantalones amplios sujetos en la rodilla con un vuelo de puntilla a juego con la camisa. Sobre la camisa se colocaba el corsé emballenado, confeccionado de distintos materiales: raso, damasco etc.; sobre el corsé, un cubrecorsé más ceñido y también adornado con entredoses y encajes; a continuación una enagua del mismo largo que la falda: llena de bordados, pliegues, volantes, encajes, etc. y en algunos casos sobre la enagua el refajo de colores vivos. Algunas casas de textiles se especializaban en este tipo de ropa, así ocurrió por ejemplo con la importante casa ya mencionada *Sucesores de Blas Ondátegui*, especialistas en *equipos* interiores para novia (Ilustración 23); era una casa de gran prestigio y la revista le dejó mucho espacio para publicitarse. A partir de 1893 llegó a ocupar una página entera y el 16 de mayo de 1896 los anuncios llevaban los dibujos de las prendas: pantalones, camisas y las enaguas.



Ilustración 23: publicidad Casa Ondátegui, 20 de mayo de 1893 y 26 de mayo de 1896

Dentro de las prendas interiores, el refajo era una pieza muy importante durante los primeros años, normalmente se confeccionaba de seda, faya, tafetán o damasco, iba ceñido hasta la rodilla y a partir de ahí decorado profusamente con volantes, *ruche*<sup>174</sup>, etc. era una pieza esencial por su función de dar volumen, cubrir y tapar las extremidades inferiores. En la década de 1880 para que un atavío resultara completo debía llevar varios refajos. Como las señoras debían recogerse las faldas cuando andaban por la calle, en esos movimientos, cuidados y elegantes se dejaba al descubierto esta parte de la ropa interior, por lo que gran parte del esfuerzo, de la

<sup>174</sup> Pequeños volantitos fruncidos, se utilizaba para adornar y rematar los bordes del tejido.

confección y de los materiales se localizaba ahí. Así como el resto de las prendas pasaban ocultas, estos refajos estaban destinados a verse y oírse: se oían al moverse y rozar el conjunto de telas superpuestas situadas alrededor de las piernas de las damas el famosos *frou frou*<sup>175</sup>; y se veían porque cualquier gesto: al subir a un coche a recogerse las faldas, incluso al sentarse, se dejaban ver discretamente. Por este motivo el color era muy importante y debía combinar con las gamas cromáticas de las faldas, se empleaban colores vivos: rojos, azules, verdes, fucsias, etc. El corsé y el refajo eran las únicas prendas de color de la indumentaria femenina. Estas prendas conforme avanzó el siglo XX fueron desapareciendo y simplificándose dando paso a otras más livianas como la combinación<sup>176</sup>; no sin las críticas de algunos autores — como la misma Pardo Bazán— que veían peligroso despojar a la mujer de todos esos artilugios interiores que la protegían. Así lo manifestó en un pequeño relato publicado en 1910<sup>177</sup> en el que expone el deseo de una hija de familia sencilla de *emperifollarse* para salir al parque y *pescar novio*:

*A favor de aquel sombrero elegantísimo, Nati había tenido valor para prescindir de las enaguas, reduciendo a la mínima expresión su ropa interior, y ahora se recreaba, entre confusa y envanecida, al comprobar que su cuerpo presentaba las líneas y los trazos ligeros del púdico semidesnudo de los figurines de arte.*

Pero después de un aguacero repentino, el supuesto novio, queda espantado al ver el aspecto desaliñado y escandaloso, que el paso del agua ha dejado en la envoltura de la muchacha:

---

<sup>175</sup> El ruido que producía el roce de los distintos tejidos era una manera de demostrar la riqueza de ellos. La seda era el principal responsable de emitir esos sonidos como explica Von Boehn «las señoras que llevaban el interior de un sencillo vestido de lana forrado enteramente de seda, deseaban ardientemente no guardarse para ellas solas un secreto tan precioso, y de aquí que procuraran a cada movimiento que se oyese el ruido del roce de aquella tela. Para los forros se escogía el rígido tafetán y se adornaba a menudo todo el interior de una falda con volantes cuyo roce con el refajo producía el apetecido *frou-frou*» VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p.144. También Castelfido habla de la importancia de ese ruido que de alguna manera era necesario para completar la *toilette*: «Lo esencial es que los volantes crujan, cuanto más mejor, y que haya mucho vuelo a fin de que el tejido, replegado sobre sí mismo, dé lugar esos ruidos que ya son familiares y añaden á la *toilette* una nueva nota de elegancia», *La Moda elegante*, 22 de agosto de 1900, p. 362.

<sup>176</sup> «La mujer se despoja poco a poco, de las diversas capas que la cubrían y que eran, eso sí, cada vez más sutiles y delicadas. Lo primero que cae es el refajo, pues la falda se estrecha. Luego se simplifica y abrevia la enagua, pues la falda es corta...Camisa y pantalón, cada cual por su lado, se reducen hasta lo inverosímil, y más tarde se funden — en una prenda no demasiado bonita y de fortuna pasajera que se llamará *camisa pantalón*. Del mismo modo que algo más tarde, la enagua y el cubrecorsé (¿o mejor el cubrecorsé y el refajo?) se unirán y trasformarán en la combinación actual, cuyo nombre recuerda que su origen fueron dos prendas distintas, luego *combinadas...*», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 129.

<sup>177</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, «La manga», *Blanco y Negro*, 29 de junio de 1910, p. 38.

*Apenas hubo pensado en esto, otra idea la horrorizó. Bajo los latigazos rígidos del aguacero, se miró un instante, y se vio desnuda...Sí, desnuda como la estatua bajo el lienzo del escultor...Su traje leve señalaba la plástica de su cuerpo.*

El protagonismo lo tuvo el corsé, pieza indispensable en el atuendo femenino y de gran trascendencia no solo en el mundo de la moda, sino en muchas otras dimensiones de la vida de las mujeres, sobre todo en los últimos años del siglo XIX. Como dice Pasalodos, en esos momentos, su utilización era necesaria porque tenía una vinculación directa con la decencia y la honestidad «El corsé se considera un distintivo de clase y se asocia a la respetabilidad. Valores de algo que marca la diferencia»<sup>178</sup>. Las mujeres decentes debían vestir interiormente conforme a las normas del decoro y en el proceso de cubrir las partes femeninas, el corsé resultaba una prenda primordial para resguardar el cuerpo del mundo exterior.

En las páginas de *Blanco y Negro* se recoge publicidad de estas prendas; así por ejemplo el aparece un pequeño anuncio de Corsés Regulez; que como dice el prospecto son *de forma parisien* y *de cadera corta*:



*Ilustración 24: publicidad corsés Regulez, 16 de marzo de 1895*

Durante todo el siglo XIX en los principales países de Europa se habían iniciado corrientes dispares sobre los beneficios y los problemas que acarrea el uso de este artilugio. Las corrientes higienistas y los avances médicos, denunciaron los problemas de salud que afectaban al aparato respiratorio, a la zona abdominal, a la cavidad uterina y a la espalda, por los irremediables desplazamientos y la compresión

---

<sup>178</sup> Para ilustrar la evolución histórica del corsé y su proceso de confección en España, es muy interesante el trabajo que presentó Mercedes Pasalodos Salgado, en el Congreso Internacional de *Imagen y Apariencia* que tuvo lugar en la Universidad de Murcia en noviembre del 2008, sobre la fabricación del corsé en Madrid en el cambio de siglo y su implicación social. PASALODOS SALGADO, Mercedes, «Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención», [en línea]. *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009, p. 5. Consultado: 8 de febrero 2015. En:

<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/schedConf/presentations>

de los órganos, debido a la fuerte presión de las barras que constituía el armazón del corsé. En el caso de España, como ya estaba ocurriendo en el resto de Europa, «la investigación y la industria se aliaron para la consecución de corsés cada vez más higiénicos como se pone de manifiesto en las patentes de invención, que sin solución de continuidad, se registran»<sup>179</sup>, también la publicidad se fue haciendo eco de estos nuevos corsés más ligeros y sobre todo más higiénicos como ya hemos visto con el anuncio de un nuevo corsé-cintura Sangle Le Néos del doctor F. Glènard (Ilustración 25). La polémica sobre el corsé ya llevaba décadas desatada y muchos expertos y otros que no lo eran tanto, habían hablado y escrito mucho sobre las ventajas y desventajas de este artilugio. El hecho de que fuera un doctor el inventor de este nuevo corsé auguraba el giro que se estaba produciendo. Las dificultades anatómicas y los problemas médicos ya eran conocidos, por eso era necesario anunciar estas prendas haciendo alusión a la salud, como decía el prospecto:

*Es el que más fácilmente se adapta a todos los talles: es tan higiénico como estético, pues a la par que mantiene un busto de un modo irreprochable, le deja aquella flexibilidad que constituye el secreto de la elegancia para la mujer parisién.*

Anunciaba que podía ser utilizado tanto por señoras como por caballeros y como adelanto, al gusto de la época, permitía la realización de deportes: *Este nuevo modelo permite, sin fatiga, la práctica de todos los ejercicios de sports, porque*

---

<sup>179</sup> En el artículo de Mercedes Pasalodos se hace referencia a las patentes de nuevos materiales para corsés que se encuentran en el Archivo Histórico de la Oficina Español de Patentes y Marcas y que de alguna manera dejan de manifiesto el deseo de aligerarlos y hacerlos más higiénicos: « En este sentido y fechada en 1911 doña Nieves Blanca Esteire y Piñeiro con domicilio en Madrid, propone “Una ballena flexible para corsé, denominada zig-zag”. La memoria consta de una introducción explicativa en la que se comienza por puntualizar la mejora que supone el uso de esta nueva varilla considerando el beneficio que ofrece para la salud. Para que la comprensión sea más clara, se aporta un dibujo de la innovación. El nuevo modelo de varilla encajaría con el deseo de confeccionar corsés cada vez más higiénicos: “Hace mucho tiempo que era muy sentida la necesidad de aceptar una ballena en el corsé que permitiera a la mujer todos aquellos movimientos a que sus ocupaciones ve se obligada, sin que sufriera ya no las molestias que originan las hoy conocidas, sino a la vez la preservara de enfermedades, alguna de éstas en extremo peligrosas, pues la práctica ha demostrado los inconvenientes y trastornos que ocasionan el uso de todas las ballenas para corsés, hoy conocidas: a llenar todas estas, no deficiencias, sino trastornos, ocasionadas por las mismas, viene la Patente de introducción objeto de esta Memoria, cuya composición y ventaja pasamos a enumerar. Se compone la ballena ZIG-ZAG de alambre acerado, galvanizado, que puede tener diferentes tamaños, tendiendo la ventaja inmensa de adaptarse al cuerpo al que se destine, recobrando enseguida su posición natural, por la gran flexibilidad de que está dotada, y como es de material consistente y flexible, su duración es indefinida. Otra de las ventajas es de que no se oxida, pudiendo ir el corsé emballenado solo con esto, sin necesidad de otra clase de ballenas. Los remates de esta ballena ZIG-ZAG, dada su perfección, preservan la tela del corsé, no rompiéndose ésta, sin necesidad de ir los mismos reforzados de piel”», *Ibídem*.

*mantiene todos los órganos en sus sitios naturales, sin comprimirlos.* En España la distribución corría a cargo de Giménez Hermanos, localizado en Alicante.



*Ilustración 25: 25 de julio de 1908*

Además de las corrientes higienistas, las ideas propuestas por el feminismo y el cúmulo de transformaciones sociales que tuvieron lugar en la primera década del siglo XX, lograron poco a poco desterrar su uso y sustituirlo por otro tipo de prendas que servían de sujeción pero que a su vez permitían que el cuerpo no quedara excesivamente oprimido, facilitando el movimiento. El corsé había sido el encargado de dar forma a la silueta femenina, aunque fuera vestido y ocultado por capas de tela —el cubre corsé y la camisa— y por tanto constituía la esencia del vestir, por esa razón, su eliminación supuso un hito importante en la estética de la moda.

Quizá no tan revolucionario ni tan sonado fue el destierro de las enaguas, este hecho contribuyó a que la moda tomara un nuevo curso. Conforme el vestido fue simplificándose, se buscó más la verticalidad que la horizontalidad y por lo tanto las enaguas tendieron a desaparecer. Una de las causas fue la falta de salubridad ya que estos volantes recogían parte de la suciedad de la calle<sup>180</sup>, también contribuyó la

<sup>180</sup> Desde los años treinta del siglo XIX, las grandes faldas con sus voluminosos miriñaques y la profusión de voluminosos volantes en los bajos de las faldas: enaguas y refajos arrastraban por las calles y no era posible pasear sin arrastrar consigo una importante cantidad de suciedad, para ello

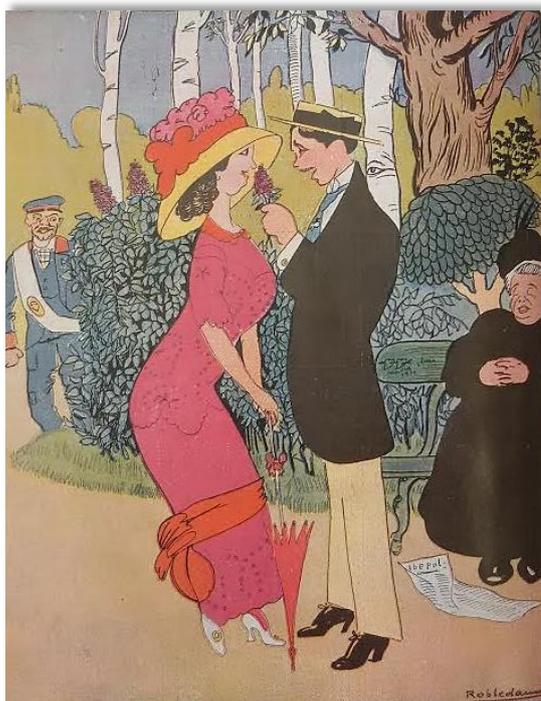
necesidad de facilitar los movimientos de las mujeres. La consecuencia inmediata de ese alejamiento de la artificiosidad inútil de los volantes fue la posibilidad de ir acortando las faldas, en pro de una moda más cómoda.

La desaparición de las enaguas y del corsé produjo efectos en la confección tan importantes, como la posibilidad de utilizar como soporte del vestido los hombros en vez de la cintura, de tal manera que la tela envolviese al cuerpo de forma natural. Sujetar drapeando, resultaba ser una buena alternativa a la rígida atadura del corsé: Fortuny, Poiret<sup>181</sup> y, sobre todo, la menos conocida Margaine Lacroix, como veremos más adelante, elaboraron sus diseños en base a estas premisas. Aún así, en los últimos años de esta primera década, se puso de moda la estrechez de las faldas y los vestidos eran tan ajustados con su forma tubular, que resultaba muy difícil el movimiento, esto llegó a sus últimas consecuencias, sobrepasado el año 1910, con la falda trabada que se estrechaba exageradamente en el extremo, impidiendo casi caminar como aparece en la viñeta cómica de Robledano (Ilustración 26) y en la de Cilla (Ilustración 27).

---

antes que se decidiera aligerar estos volúmenes se recurrió a un sistema curioso: «sistema de tirantes y poleas (...), mediante el cual, tirando de un botón que afloraba en al cintura, se subían las faldas a voluntad y sobre la marcha. Colgaban entonces unos centímetro más arriba, formando una ondulación en torno al brillante refajo y dejando visible los tobillos», SOLDEVILA, Carlos. *La moda ochocentista...*, p. 36.

<sup>181</sup> El gran difusor de una moda más racional y menos artificiosa para las mujeres materializada en la liberación del corsé y de las enaguas, fue Paul Poiret al que le siguieron a partir de 1906 otros creadores de moda «cobra especial relieve la primera ruptura acometida por Poiret: la supresión de las enaguas y el corsé, prendas de tradición secular en el vestir femenino. Encargados de modelar el cuerpo según los ideales de cada periodo, los corsés de finales del siglo XIX reducían al máximo la cintura, acentuaban las curvas de al mujer, siendo su efecto artificialmente natural (...) su propuesta, compartida por las modistas Lucile, Paquin y Madelaine Vionnet, llegaba en unas fechas especialmente idóneas al coincidir con los comienzos del movimiento de liberación femenina y ofrecer una solución diferente a los diferentes grupos reformistas dedicados a criticar, desde perspectivas higienistas, morales y estéticas, los perjuicios causados por las prendas ajustadas», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, pp. 82-83.



*Ilustración 26: Robledano. Mañanitas del Retiro, 17 de julio de 1910*



*Ilustración 27: Cilla. Idilio, 25 de septiembre de 1910*

La silueta femenina, atravesó dos momentos distintos que son a la vez antitéticos; en uno la línea curva se erigió en el valor estético principal, generando unas formas redondeadas que dieron lugar a unas prendas con una hechura singular; y el segundo momento, con la entrada del nuevo siglo, la línea recta capaz de absorber toda curva, desarrolló una nueva percepción de la belleza anatómica femenina, de tal forma que, a partir de 1910, se dio una transformación radical de los cánones estéticos de la línea.

La prenda que más se ha sometido a los vaivenes de la moda, hasta terminar desapareciendo casi por completo, fue el sombrero. Este accesorio cuyo prestigio fue indiscutible, pasó de ser algo fundamental y esencial en el atuendo femenino, a convertirse en un sencillo complemento. En ese recorrido, no permaneció al margen de una evolución llena de oscilaciones y de imágenes dispares, sobre todo, durante los primeros años del siglo XX. Como dicen algunos autores, la caprichosa fantasía que regía la moda de los sombreros dificultaba poderlos clasificar ya que las formas, y los elementos decorativos cambiaban a gran velocidad, no solo cada año sino de una temporada a otra. El punto álgido de esta evolución lo podemos situar una vez traspasado el umbral de 1900, momento en el que los sombreros empezaron a adquirir una fisonomía exagerada. Algunos llegaron a afirmar, no sin razón, que en

esos años «el péndulo oscila sin cesar desde la obra de arte al mamarracho»<sup>182</sup>. Realidad que se vio reflejada en las numerosas viñetas burlescas que llenaban las páginas de la prensa, criticando las extravagancias que resultaron claramente excesivas.

Con la decadencia de la mantilla, el sombrero se puso de moda y su alcance llegó muy pronto a todos los estamentos sociales. De esta vinculación y su relación con todo lo francés, nos habla *Blanco y Negro* en un pequeño artículo, en la sección *Vida Moderna*, escrito por Carlos Ossorio bajo el título *Los sombreros*<sup>183</sup>, donde dejaba de manifiesto que era una de las prendas más expuestas a los zarandeos de la moda. El sombrero femenino, incorporado bajo la influencia de la moda francesa, le dio una importancia notoria a las *toilettes* de inspiración parisina a la que aspiraba cualquier mujer:

*Los sombreros de las damas son los que con más frecuencia sufren las veleidades de la coquetuela diosa, y un modelo que no hace quince días gozaba del favor de las elegantes, es hoy sustituido por (...) la última palabra de la elegancia parisien.*

No se puede hablar de la llegada del sombrero sin hacer una referencia a la mantilla, como dice el autor —y veremos en los epígrafes correspondientes— *la mantilla relegada hoy así al olvido, era la prenda habitual. La vanidad ha impuesto el sombrero y él es el que señala principalmente la distinción y elegancia de las personas.*

En los años que nos ocupan veremos una gran variedad de sombreros, tanto por su estructura y tamaño como por el tipo de decoración y elementos con los que se decoraban. La elección de esta prenda estaba sometida a una variedad de criterios importantes relacionados con la edad, el tipo de vestido, o la actividad que se iba a desarrollar. Era tal la importancia del sombrero, que aunque se llevara un vestido pasado de moda, si se acertaba con este complemento, se podía salvar la situación, el efecto no era igual si ocurría a la inversa. Las revistas de moda dedicaban tanta atención a este complemento como a los vestidos. Como dice Pasalodos «La gran variedad de modelos dependía de la habilidad de las sombrereras. La actividad en sus obradores era la misma que la de los talleres de modistas»<sup>184</sup>. Las estaciones

---

<sup>182</sup> MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 139.

<sup>183</sup> *Blanco y Negro*, 19 de julio de 1891, p. 4.

<sup>184</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p.700.

marcaban, los materiales adecuados para cada estación del año: la paja<sup>185</sup> era la base de la confección para los de primavera y verano, mientras que el fieltro o el terciopelo era el material más adecuado para los de otoño e invierno. Se utilizaron como elementos decorativos los encajes<sup>186</sup> y todo tipo de ornamentación más o menos copiosos dependiendo del modelo. La complejidad de la moda determinó que se necesitasen casi tantos sombreros como vestidos.

El interés por esta prenda desencadenó muchos comentarios, no solo desde la perspectiva indumentaria, sino también desde otros puntos de vista de carácter literario y social, de tal manera que resultó ser un asunto recurrente en los relatos de la revista. En algunos casos porque se criticaban los excesos<sup>187</sup> y en otros porque el sombrero era el contrincante de la tradicional mantilla, tema repetido para ilustrar la lucha, para algunos, o el deseo de convivencia, para otros. La propia Emilia Pardo Bazán, dedicó un apartado importante a los sombreros en el capítulo «*Trapos moños y perendengues*», de su libro de viajes *Por Francia y por Alemania*<sup>188</sup>.

A través de los diferentes textos de la revista veremos como desde 1891 se produjo una evolución en formas, tamaños, colores, tejidos y materiales que

---

<sup>185</sup> *Nada tan seductor y distinguido como estos grandes sombreros de gruesa paja adornados de gasa y flores del campo, como margaritas, amapolas, bleuets. Para visitas o espectáculos vistien más rodeados de finísima gasa y ligeros poufs de plumas. En este caso la paja debe de ser de Manila, marfil o mordoré, esto depende de la edad y de la toilette con que se lleve. Blanco y Negro*, 19 de Julio de 1891, p. 4.

<sup>186</sup> «Nos hallamos plenamente bajo el reinado de los encajes, reinado despótico contra el cual nadie se subleva (...) Todos los antiguos encajes de nuestras abuelas que dormían largos sueños hace en sus envolturas perfumadas, tienen una parte principal en el triunfo de nuestros trajes, y se encuentran en el puesto de honor adornando las más ricas telas. Los puntos de Bruselas, de Alenzón de Brujas, de Valenciennes, los magníficos guipures italianos, todos los tesoros de nuestros roperos, enrojecidos por el tiempo, llenos de gracia y de solemnidad, aportan el complemento de su riqueza a los vestidos más sencillos. Se les emplean en largas esclavinas, que caen en redondo sobre los hombros (...) los encajes antiguos están en alza. Negros, blancos, rojizos o morenos, su éxito es el mismo, y a los sombreros lo mismo que a los vestidos o a los abrigos les prestan un encanto irresistible», *La Moda elegante*, 22 de abril de 1892.

<sup>187</sup> A lo largo de las crónicas veremos como las referencias a los sombreros son numerosas, sobre todo llama la atención, las descripciones cómicas publicadas durante los años 1908-1910.

<sup>188</sup> «Por los sombreros quiero empezar, puesto que la cabeza es la parte más noble del cuerpo. Los sombreros de este año demuestran que la moda está en un buen momento de poesía unida a la razón. Dos años hace, el sombrero capota se usaba altísimo, empingorotado, de tres pisos con entresuelo; lo cual era absurdo, porque la capota que descubre la frente, debe ajustarse al tamaño de la cabeza y adornar y aureolar la cara. Así son los de ahora: un casquetito que encaja perfectamente sobre el breve peinado actual; algunas flores o una fina nube de arrugado tul; pocos cintajos, pocas plumas, ninguna bisutería, armazón ligera que no pese ni moleste, componen las delicadas capotas que he visto en el Campo de Marte, y más aún en los teatros. El sombrero redondo, en cambio, es inmenso: más no lo censuraremos, porque tiene su razón de ser; el sombrero redondo cubre la frente y resguarda del sol; no hay que extrañar que le crezca el ala. La copa es plan, y la materia de que se fabrican estos sombreros levísima, por lo cual desaparece su inconveniente mayor, que sería el peso, con la paja calada, el encaje y la supresión de los adornos metálicos y de las cintas de terciopelo, los sombreros mayores no pesan ni media libra», PARDO BAZÁN. Emilia, *Por Francia y Por Alemania (Crónicas de la Exposición)*. Madrid, La España Editorial, 1890, pp. 42-43.

repercutió también en la manera de colocarlo y por tanto en la evolución de los peinados. Las damas debían tener en cuenta muchas cosas antes de elegir un sombrero: el acontecimiento al que se iba a asistir, el momento del día, el vestido escogido. También era necesario considerar los rasgos fisionómicos: la forma de la cara, la edad, el color de la piel, la estatura, etc. La gracia con la que una dama llevaba un sombrero dependía tanto de la decoración como del modo de acoplarlo. Resultaba esencial saberlo encajar, ladear o doblar el ala correspondiente para que resultara en armonía con la cara.

El tipo de peinado era muy importante, a finales de siglo el recogido o moño alto con pequeños rizos que caían por la frente era el más común para llevar un sombrero de pequeñas dimensiones (Ilustración 209). Conforme avanzaron los años, los moños y recogidos se hicieron más bajos a la par que evolucionaban los elementos decorativos y los tamaños de los sombreros. Las revistas de moda daban todo tipo de consejos, no solo sobre cómo debían ser y sino también como debían de colocarse.

Las partes fundamentales del sombrero eran, la copa, el ala y el bandó, esta era la parte invisible del sombrero, cuyo papel consistía en modificar la forma del mismo y achicar la entrada de la cabeza. El tamaño y la disposición de estas piezas configuraban los diferentes tipos de sombreros.

Según aparece en las crónicas de moda, a partir de 1901, aumentaron progresivamente las dimensiones. En 1904 surgieron algunas estructuras campaniformes adornadas con telas drapeadas. A partir de 1906 se empezó a difundir una cierta moderación en cuanto al tamaño, aunque siguieron vigentes los grandes sombreros. En 1908 volvieron a tener unas proporciones considerables y en 1910 las crónicas hablan de una cierta convivencia de sombreros grandes con otros más discretos.

Los tamaños siguieron un desarrollo horizontal parejo al estrechamiento de la figura. Conforme se fueron dejando atrás los grandes volúmenes de las faldas, también se modificaron los grandes sombreros decorados de manera ascendente, dando paso a un aumento de la anchura de las alas que acompañaba la estrechez de la figura.

Los elementos decorativos que más se usaron se confeccionaron a base de plumas y de flores, una variada gama de especies vegetales y de penachos de ave sirvieron para decorarlos, aunque también se utilizaron otros elementos decorativos

realizados con telas: escarapelas, drapeados, lazos, encajes etc. Las posibilidades para combinar las flores eran muchas, aparecían en pequeños ramilletes y guirnaldas o aisladas cuando eran de mayor tamaño. En invierno también se guarnecieron con pieles; era muy típico rodear el sombrero con una pequeña piel de zorro o de cualquier otro animal que fuera apropiado por sus dimensiones. También el velo de tul que cubría el rostro era un complemento esencial. Para que los sombreros se mantuvieran quietos —sobre todo los que estaban muy recargados y disponían de gran cantidad de elementos decorativos— resultaba imprescindible el uso de unas agujas grandes que atravesaban el casco de sus tocados. Sobre estas agujas y su supuesta peligrosidad también se hizo todo tipo de chistes y comentarios cómicos, como veremos.

Otro complemento imprescindible fue la sombrilla. Este elemento que había sido muy difundido desde el siglo anterior —de origen antiguo— había mejorado considerablemente gracias a Samuel Fox, obrero inglés, que consiguió a principios del siglo XIX, aligerar las pesadas ballenas de los paraguas sustituyéndolas por arcos de acero y mejorar la calidad de los tejidos gracias al proceso de industrialización<sup>189</sup>.

Resulta muy ilustrativo exponer, a modo de conclusión, las reflexiones que hacía Poiret en 1930, sobre los detalles de las formas que definían los vestidos femeninos anteriores a 1900, con cierto tono melancólico, en un momento en el que las líneas rectas y la depuración de las formas habían triunfado definitivamente y el exceso de decoración ya se veía como algo del pasado:

«Recuerdo la hermosa velada de abono en el Gymnase y en el Vaudeville, donde toda la burguesía y los hombres de finanzas escuchaban *Viveurs* o *Nos bons villageois* o *Amants*. Las mujeres conservaban entonces sus sombreros en la platea: eran pequeñas capotas, con o sin cintas, que estaban cubiertos de flores deslumbrantes violetas de Parma o geranios. El patio de butacas parecía realmente un parterre florido. Y había también las mangas de jamón cortadas en una tela diferente a la del vestido, y en el saloncillo de descanso, durante los entreactos, las faldas crujientes, que barrían el parqué encerado con sus plisados y con sus volantes, que se llamaban precisamente volantes barredores. Y después he visto los

---

<sup>189</sup> «La sombrilla, como todo lo que entra en el dominio de la moda, ha sufrido muchos cambios. A principio de siglo era muy pequeña. En mayo de 1800 compró Goethe en Karlsbad cuatro sombrillas para Cristina Vulpius por 2 escudos y 14 céntimos. Las ha habido de todas las clases, oscuras o claras, forradas o no. En 1881 aparecen por primera vez las sombrillas rojas como el fuego, que la moda impresionista acoge entusiásticamente. A partir de 1900 la sombrilla no es tan común, pues se aprecian menos que en otros tiempos los cutis de leche y rosa. El cutis quemado y tostado como el café constituye el *dernier cri*. Cada verano la sombrilla intenta aparecer, más ¿reconquistará el terreno perdido?», VON BOEHN, M., *Accesorios de la Moda*. Barcelona, Salvat, 1944, pp. 158-159. En el estudio preliminar hecho por el Marqués de Lozoya se detiene en otros accesorios como pueden ser los abanicos o las joyas. Solo hay una pequeña mención en la pág. XIII: *el uso del quitasol fue muy frecuente en España*.

miriñaques y podría decir como Francois Coppé:... y no me pareció tan ridículo ¿Acaso las mujeres no pueden llevarlo todo, y no poseen el secreto de volverlo todo hermosos, o hacer admitir lo inverosímil y lo presuntuoso? Aquellos adornos llamados traspuntines, estaban recubiertos de un montón de telas drapeadas trabajadas con arte por los modistos de entonces, y parecían ligeros a pesar de su abundancia. Y después uno descubría, bajo todo aquel fárrago, un pie tan gracioso, tan bien calzado de cabritilla castaño dorado, que el encanto era irresistible. He visto los sombreros caracolear sobre las cabelleras, ligeros como mariposas a pesar de la multitud de ornamentos. Los artistas que están con las mujeres son realmente hábiles»<sup>190</sup>.

### 3.1 LAS PRENDAS DE SALIR

En los primeros años del siglo la mujer española modificó sustancialmente sus costumbres sociales<sup>191</sup>; las posibilidades de salir fuera de la casa y adentrarse en las nuevas oportunidades de ocio y tiempo libre, irrumpieron en el horizonte de las distinguidas españolas que deseaban parecerse a sus vecinas francesas, pero con la originalidad propia al no renunciar a las fiestas populares y al ambiente castizo. Estos nuevos lugares de ocio modificaron el mundo de la confección. Si la mujer salía fuera de su hogar —mucho más que antes— necesitaba prendas apropiadas para moverse con elegancia en esos espacios.

Dentro de estos entretenimientos, la asistencia al teatro fue una de las actividades más populares. Los teatros del Madrid finisecular más importantes fueron el prestigioso Teatro Real, inaugurado en 1850, aunque como decían las crónicas, en decadencia<sup>192</sup>; el Teatro Princesa, inaugurado en 1885, el Teatro Apolo, en 1873 y el

---

<sup>190</sup> POIRET, Paul. *Vistiendo la época*. Barcelona: Parsifal. 1989, p. 20.

<sup>191</sup> «Al tiempo que en este fin de siglo se amplía el tiempo de ocio (...) se difunde un abrumador “trabajo de apariencias” al que ha de someterse la mujer pequeñoburguesa ayudada por su doncella, antes de afrontar la escena pública», ARIÈS, Philippe (dir.); DUBY, Georges (dir.). *Historia de la vida privada*, vol. 8. Madrid: Taurus, 1991. p. 150.

<sup>192</sup> Hacia 1905 el prestigio del Real había caído dejando paso a otros teatros, lo relata Emilia Pardo Bazán en la *Ilustración Artística*: «Este teatro es el más caro de Madrid; los palcos cuestan dieciocho ó veinte duros por noche. Habría derecho á exigirle, por lo menos, decoro y esmero, ya que no suntuosidad, en su manera de montar las obras; y que lo que no hiciese á fuerza de pesetas, lo hiciese á fuerza de atención y respeto al arte y al público; que el espectáculo no degenerase en grotesco, y las impropiedades y anacronismos no llegasen á aquel extremo que ya provoca á risa, convirtiendo en regocijo burlesco lo que según Ricardo Wagner es sublime síntesis de todas las manifestaciones artísticas, para producir el efecto estético más alto. El contraste con otros escenarios hace resaltar lo lastimoso del estado en que se encuentra nuestro primer escenario lírico. Hoy los teatros no están, como hace quince años, reducidos á estrenar una decoración cada cuatro meses, y á vestir de ajada percalina á los comparsas. No solo el Español, de donde puede asegurarse que arranca el impulso y movimiento del lujo y propiedad en la presentación de las obras, sino los demás coliseos de Madrid, cuidan de este elemento necesarísimo, y en la Zarzuela y en Apolo y en el Moderno las obras se decoran y visten, dando á los ojos el recreo que algunas veces sería inútil buscar para el entendimiento en concepción y desarrollo de la parte literaria. Cuando se comparan estos teatros de segundo orden y el Real, de público tan aristocrática ó por lo menos tan adinerado, se queda uno muy

Teatro de la Zarzuela, inaugurado en 1856. En esos lugares se llevaban a cabo verdaderos encuentros de sociedad en los que las damas asistían con la indumentaria que la etiqueta requería, eran vestidos perfectamente identificados para estos acontecimientos con toda una serie de accesorios que contribuían a su dignificación. Lo mismo ocurría en los bailes, cenas, recepciones, y otras fiestas de sociedad, a las que acudía el denominado *todo Madrid*.

Este giro en las costumbres de las mujeres se hizo perceptible en *Blanco y Negro*. En el estudio de las crónicas hemos constatado cómo el número de prendas para salir fuera del hogar, es mucho mayor que el número de prendas que se describen para estar dentro de casa. Las famosas batas, *deshabillés*, o *matinéés*<sup>193</sup> —aunque eran prendas muy valoradas<sup>194</sup> y de las que se hablaba con frecuencia en las revistas especializadas— apenas tuvieron espacio en estas crónicas. Estas prendas fueron objeto de infinitas atenciones, en las revistas especializadas, sobre todo en los años previos a 1900. Aunque la comodidad o la facilidad para su limpieza, era lo primordial a la hora de elegir las, también se atendía a otras consideraciones que las transformaban en atavíos distinguidos. Los cambios de temporada y el trascurso y el paso de unos años a otros, más que marcar cambios significativos en su uso, anunciaban nuevos elementos decorativos y tejidos de moda. A lo largo de los años, las crónicas fueron estableciendo diferencias y semejanzas entre las formas de las batas y de las *matinéés*; en algunos momentos las diferencias estaban claras: unas servían para cubrir la parte superior del cuerpo y tenían un aspecto más de lencería, formada por encajes, bieses, etc.; y la otra cubría todo el cuerpo confeccionada con tejidos más sólidos. Las formas que imperaba, además del talle Imperio que dejaba

---

sorprendido del abandono cada vez mayor, (...) Se va al Real por costumbre, por moda, por ver a la gente, por la especie de sarao agradable que se forma en el *foyer*; y lo que pasa en las tablas se toma como asunto, las más veces, de humorísticos comentarios», PARDO BAZÁN, Emilia, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 27 de febrero de 1905, p. 138.

<sup>193</sup> La ropa de estar en casa tuvo un desarrollo importante a lo largo del siglo XIX, es interesante la reflexión que hace Perrot sobre la evolución de estas prendas a lo largo del siglo XIX y principios del XX, relacionadas con el momento del aseo personal «A lo largo de las décadas del XIX, el camisón dejó de tolerarse fuera de la alcoba, sobre todo, a medida que la gama de *deshabillés* se imponen en la *toilette* de cada mañana. Paralelamente, también aumenta la sofisticación de la ropa interior con lo que crece el valor de la desnudez. *Nunca, hace notar Philippe Perot, estuvo tan oculto el cuerpo femenino como entre 1830 y 1914. Después de la camisa, se propaga el calzón junto con el miriñaque. El corsé persiste a pesar de 'las violentas ofensivas lanzadas contra él por los médicos'. La lazada 'a la perezosa' hace más autónomo su uso. A finales del siglo, las prendas íntimas se 'hipertrofian' con encajes y bordados» En: ARIÈS, Philippe (dir.); DUBY, Georges (dir.). *Historia de la vida privada...*, p. 152.*

<sup>194</sup> Como dice Pasalodos, «la *toilette* de casa había alcanzado una trascendencia tal, que era impensable que no formara parte de un *trousseau*, por muy modesto que fuera», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 456.

las cinturas más sueltas y resultaban más cómodas, se pusieron de moda las batas estilo Watteau de pliegues verticales y anchos que partían del tercio superior de la espalda. Conforme nos adentramos en el siglo XX, aunque esta prenda continuó en el guardarropa femenino, cada vez se le dedicó menos espacio dejando sitio a otro tipo de prendas más *ad hoc* con los nuevos tiempos: el abrigo, el traje de vestir en todas sus dimensiones —*soirée*<sup>195</sup>, teatro, baile o recepción—, el traje de paseo y el vestido para el *five o'clock tea*, todos ellos con sus respectivos complementos.

### 3.1.1 Las ropas de abrigo

El abrigo<sup>196</sup> fue pieza fundamental en el armario de una dama elegante para protegerse en los meses fríos, aunque no fueron solo las inclemencias del tiempo las que motivaron su uso, también los había de material más ligero para los meses templados. En estos años veremos gran variedad de hechuras: tipo chaqueta, tipo levita, paletó, etc.; y de tejidos: paño, sarga o, más elegantes, como el terciopelo y las pieles. La decoración era fundamental a base de cintas de pasamanería, trencillas y bieses, y especial atención merecían los botones, de grandes dimensiones y de buenos materiales como el nácar, el metal o los materiales esmaltados.

Los abrigos solían ser más bien largos y muchos de ellos llevaban una capucha incorporada. Este elemento tuvo sus inconvenientes pues con facilidad se deshacía el peinado, para solucionarlo, en ocasiones iba provista de una peineta que separaba el tejido del peinado para que este no se viera dañado.

Según la capacidad económica de la portadora, se podían confeccionar enteramente de piel o únicamente decorados con piel en algunas partes: cuellos,

---

<sup>195</sup> Con este nombre se identifica en las revistas de moda y en los textos, a los trajes de noche. A lo largo de este estudio utilizaremos con frecuencia este término para identificar los trajes más elegantes que se empleaban para la noche.

<sup>196</sup> La evolución de las prendas de abrigo trascurrió en consonancia con los tipos de vestido; las formas de estos, sobre todo las dimensiones, determinaron las formas de las prendas más exteriores. El redingote, por ejemplo, fue un tipo de abrigo largo que se usó con los vestidos finos de la época napoleónica, esta prenda encajaba bien por la poca tela y el poco espesor de los vestidos, pero conforme aumentaron los volúmenes de las faldas, cayó en desuso. En las décadas finales del siglo XIX, para cubrir las voluminosas faldas se utilizó como prenda para abrigarse los famosos chales de cachemira, de grandes dimensiones, que se podían utilizar de distintas formas: cuadrados, rectangulares, en punta, etc. Importados del noroeste de la India, eran el complemento ideal para los vestidos finos, tejidos con lana de una calidad inusitada, desconocida hasta entonces resultaban muy ligeros, cálidos, elegantes y muy caros. El abrigo, como tal término, no se difundió hasta 1885 y en este caso «ya no se aplica a un sobretodo, largo o corto, con o sin mangas, sino a una prenda larga cerrada por delante y de mangas larga como se lleva aún hoy», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 384.

puños y bajos. También se enriquecían con forros de tejidos caros como las sedas brillantes.

Las capas —sobre todo el modelo llamado capa española— gozó de gran popularidad, era la indumentaria castiza que sobrevivió a la influencia extranjera; confeccionada en paño de colores oscuros: negra, azul o verde. Estas capas para que fueran más elegantes llevaban el cuello levantado para darle un mayor realce.

Otras prendas de abrigo fueron los chales o echarpes que se usaron para guarecerse del frío en las fiestas y bailes en los meses más templados.

En *Blanco y Negro* se publicaron un número considerable de abrigos, sobre todo, acompañando a los escotados trajes de fiesta. En esos casos debían estar a la altura del vestido y, a la vez, debían de servir de abrigo; por esta razón, se empezó a difundir cada vez más, el uso de pieles. Llevar un abrigo de noche, de los llamados *salida de teatro o salida de baile*, era un signo de refinamiento y hablaba del poder económico de su dueña. Los tejidos y colores eran variados, aunque prevalecían los de pieles, no se descartaban otros tejidos como el paño, el terciopelo, y en las estaciones menos frías, la seda, el tul, la gasa, o, incluso, el encaje. Los colores dependían de muchas circunstancias, sobre todo era importante tener en cuenta el color del vestido, pero también había que considerar el medio de transporte que se iba a emplear: si se iba en carruaje, no importaban los colores claros —blanco, crema o marfil— pero si se iba a ir andando, convenía que los colores fueran más oscuros para disimular las manchas inevitables de barro y polvo.

Desde antiguo, monarcas y grandes habían usado la piel como prenda de abrigo y señal de estilo. Durante siglos, el armiño fue emblema real, empleado en mantos y pellizas, todo un símbolo de poder de las casas reales europeas cuyo origen data de la Edad Media. A partir del siglo XVII, además de las pieles procedentes de los bosques y las zonas montañosas de Europa, donde abundaban especies de zorros, osos, visones, martas, etc., muy cotizadas, comenzó a aflorar el comercio con las regiones frías del norte del continente americano, en el que ingleses y franceses lucharon por mantener su hegemonía. Las pieles procedentes de la zona de Canadá, tuvieron mucho éxito en el mercado europeo<sup>197</sup>. En esos siglos aunque se había

---

<sup>197</sup> Maguelonne Toussaint-Samat, en su historia del vestido, dedica un apartado a la historia de la piel, en la que relata el desarrollo comercial desde el siglo XVII y su comercialización en Europa. En ese siglo tuvo lugar la creación de la importante Compañía de la Bahía de Hudson o la Compañía del Noroeste, que se disputaban el monopolio comercial de la zona. A partir de ese momento las pieles

iniciado un proceso comercial de gran éxito, todavía no había florecido la confección de las pieles para transformarlas en ropa de abrigo; fue en el siglo XIX, cuando el consumo peletero comenzó a formar parte del entramado de la moda, sometiéndose muy pronto a las directrices de los modistos y de las casas de moda, quienes lograron que la piel, que durante siglos había sido emblema de reyes y nobles, pasara a formar parte del vestido de otras clases sociales<sup>198</sup>.

A mediados del siglo XIX, la piel se usó fundamentalmente como decoración y guarnición de cuellos, puños o accesorios, también en manguitos, sombreros o tocas. El abrigo totalmente de piel data de 1872, obra de la casa *Revillon-Frères*<sup>199</sup>. Ese año, la casa de modas presentó quince modelos en las carreras de Longchamps luciendo abrigos confeccionados enteramente de piel<sup>200</sup>. De la confección de los abrigos se encargaban modistos y peleteros; mientras que los modistos confeccionaban los abrigos —incluyendo elementos de fantasía y con gran creatividad— los peleteros se encargaban de trabajar la materia prima: curtir, cortar y ensamblar las piezas, de una manera más sobria, de manera que resultaban unos abrigos más austeros pero mejor trabajados.

Dependiendo de cada temporada se iban poniendo de moda unas pieles u otras; las más caras y las que resultaban más vistosas eran el visón, la chinchilla, la marta, la cibelina o el armiño; no obstante, surgieron nuevas pieles, más económicas, para difundir su consumo entre una sociedad cada vez más homogénea, como el skung, el

---

se transformaron en un bien caro pero asequible a un número mayor de consumidores. TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido*, vol.1. Madrid: Alianza, 1994, p. 216.

<sup>198</sup> El autor citado habla de un tipo de pieles que en los inventarios de los profesionales aparecían como las más cotizadas: la marta, el turón, el armiño, el petigrís, la cibelina, el castor y el zorro: «todas ellas pieles de valor reservadas a los poderosos, lo cual constituía un mercado bastante restringido pero vulnerable pese a las elevadas cifras de negocio. Pero desde hacía algún tiempo Victor Révillon deseaba hacer accesible a gente que no tenía por qué estar necesariamente en la cima de la sociedad», TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido...*, p. 217.

<sup>199</sup> Uno de los peleteros más importantes fue Louis-Victor Revillon en 1839 se hizo cargo de la empresa peletera Revillon Frères, la empresa más grande de piel en Francia «Desde 1840, para evitar que el mundo de la piel, desde el cazador al fabricante, no se vea acorralado hasta la quiebra por falta de clientela, y con gran perjuicio para una parte no despreciable del comercio internacional, el peletero Victor Révillon se le ocurre la idea de abrir a la piel las puertas de las tiendas de novedades, de volverla accesible a las fortunas medias y de propagar la oferta, tratando la peletería como uno de los componentes de moda femenina», *Ibídem*, p. 159.

<sup>200</sup> «Así fueron como aparecieron en los hipódromos de Longchamp el día del Gran Premio, quince admirables criaturas, vestidas de piel como nunca hasta entonces se habían visto. Piel tratada como si fuera un tejido, cortada por una modista y admirablemente realzada, de la misma forma que la piel realzaba la belleza de las mujeres. El encantamiento fue inmediato. Révillon inauguró enseguida un departamento de costura (a medida) y un departamento de confección donde había capas y abrigos más elegantes incluso que las capas y abrigos de paño, de terciopelo o de seda de los mejores talleres», *Ibídem*, p. 163.

astracán o el oposum<sup>201</sup>. Tanto si se trataba de una piel más cara o más barata, se consideraba una prenda bastante exclusiva por lo que la elección de estos abrigos era una cuestión importante en la que se debía poner el máximo interés y atinar porque no se poseían muchos de estas características. Era casi más importante elegir bien el abrigo que los vestidos.

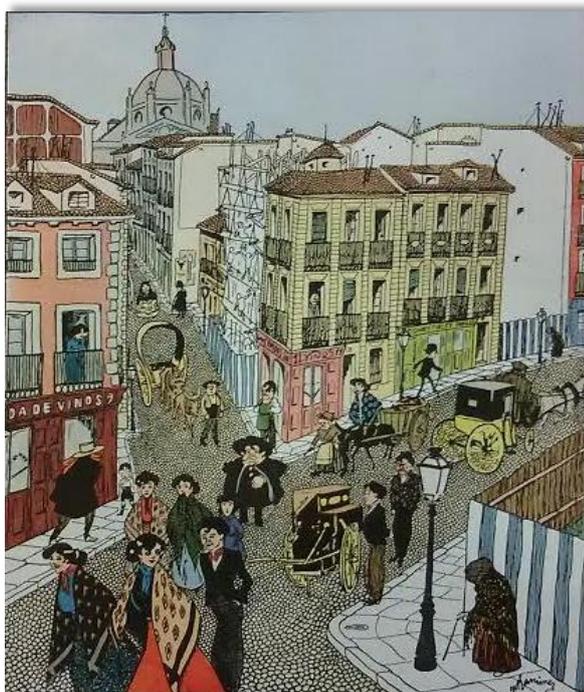
La indumentaria tenían la suficiente autoridad para mostrar el poder adquisitivo<sup>202</sup>; no hacía falta ser de tal rango o tener tal título, bastaba con llevar un buen abrigo de piel de marta, para provocar la admiración del resto de la concurrencia; por esa razón el uso de pieles era fundamental para ostentar y demostrar los nuevos valores burgueses basados en la riqueza.

Las clases populares en España, que permanecían al margen de las cuestiones de moda, seguían abrigándose con los grandes pañolones de telas rudas, adornados con flecos, con las que se cubrían casi en su totalidad (Ilustración 28) Tuvieron que pasar algunos años hasta que el abrigo, se difundiera como prenda habitual entre todas las clases sociales.

---

<sup>201</sup> Pequeño marsupial de la familia de los canguros. Originario de Australia.

<sup>202</sup> Como explica García Bourrellier, la distinción social y por lo tanto su aspecto, ya no depende de cuestiones como la sangre o al procedencia sino que, después de la Revolución francesa, otros factores entraron en escena modificando sustancialmente la identificación de los grupos sociales «el arrumbamiento de la aristocracia de sangre, o al menos su pérdida de prestigio (discutible en algunos estados europeos) a favor de los grupos intelectual y políticamente activos, además de los económicamente fuertes, da al traste con la sociedad estamental y sus privilegios, si bien pronto surgen nuevas preeminencias basadas en las cualidades mencionadas: la inteligencia, el acervo cultural, el poder político, y el dinero como elemento definidor del status y no como algo meramente accidental», GARCIA BOURRILLER, R., «Identidad y apariencia: aspectos históricos», en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana Marta; GARCÍA MARTÍNEZ, Alejandro Néstor. *Distinción Social y Moda...*, p. 29.



*Ilustración 28: Ramírez. En los barrios bajos, 4 de diciembre de 1909*

### 3.1.2 El traje de vestir

Los trajes más selectos y más ricos se reservaban para lucir en espacios ilustres: los salones y lugares donde tenían lugar los bailes, una de las actividades de ocio más importantes durante el siglo XIX y XX, en las principales ciudades europeas: París, Londres Viena o Berlín<sup>203</sup>. En las ciudades españolas, como Madrid, ocurría algo parecido. Carmen de Burgos definía el baile como «la palestra donde triunfan las mujeres. Gracias a los artificios del atavío, a los diamantes, a los cosméticos, al efecto de las luces y un traje seductor, una coqueta de regular belleza puede parecer irresistible»<sup>204</sup>. El lucimiento de las damas dependía, en gran manera, de estos vestidos, decían mucho del buen gusto y de la capacidad económica de sus portadoras. Era fundamental ser acertadas en la elección de las prendas ya que iban a ser vistas por un gran número de damas que esperaban con impaciencia la época de los bailes y que se abrieran los salones más aristocráticos para poder lucir sus galas.

---

<sup>203</sup> Max Boehn resalta la importancia de estos bailes entre las damas berlinesas que a imitación de las parisinas, desarrollaban en estos espacios parte de su vida social: «en los programas de las diversiones berlinesas, así públicas como privadas, el baile ocupa lugar preferente; y así como los bailes con entrada de pago solo eran antiguamente para las clases bajas, ahora se ha iniciado un movimiento, imitando lo que hace París, sino para imprimir a esas diversiones un carácter exclusivo para hacerlas cada día más costosas. Instalación lujosa de locales, gran orquesta, exigencia en punto al traje, todo contribuye a que estos palacios de la danza sean centros de atracción del mundo elegante». VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 237.

<sup>204</sup> DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 77.

Las revistas y la prensa publicaban abundantes noticias de estos festejos poniendo en conocimiento del lector, en casa de quien había tenido, o iba a tener lugar, el baile más elegante, o qué personajes de la vida social, política y cultural habían asistido a la fiesta celebrada en tal palacio, etc. Las colaboradoras de las revistas se paseaban por estos salones y por todos los acontecimientos de sociedad que se celebraban con bailes, en busca de las novedades que iban a presentar en sus crónicas<sup>205</sup>.

La temporada se abría durante el mes de enero y duraba hasta la llegada de la Cuaresma, en ese momento se interrumpía porque los rigores del tiempo litúrgico, no permitían este tipo de distracciones. El inicio del verano tampoco era buena fecha porque las señoras se preparaban para iniciar las estancias en los lugares de vacaciones que duraban varios meses, hasta casi entrado el otoño; tampoco era adecuado celebrar estos bailes cuando ya quedaba demasiado cercana la Navidad.

Las normas de etiqueta aprobaban para los vestidos de baile que estuvieran escotados. Esto les permitía, a su vez, la posibilidad de lucir las alhajas y las joyas más valiosas que no podían exhibirse en otro tipo de vestidos. Sobre los escotes, *descotes* —como aparecen en las crónicas— también se dieron muchas indicaciones, si algunos parecían poco decorosos, resultaba necesario velarlos, con bertas<sup>206</sup> o fichús o con la propia mantilla y esto era especialmente importante si previamente se había asistido a alguna ceremonia religiosa.

Durante el siglo XIX se fue difundiendo la costumbre de abrir cada vez más los escotes hasta desnudar cuello y despojar de tela los hombros, como acontecía en la moda romántica. Conforme avanzaron los años se buscó aumentar considerablemente la tela al final del vestido proporcionando elegantes colas. Estas colas acabadas en forma redonda o cuadrada según la evolución de la moda, también cambiaban de tamaño si se trataba de un traje de baile o para asistir al teatro «bien entrado el siglo se prefirieron las colas estrechas, dispuestas sobre el vestido como si se trataran de un manto de corte, algo más arriba del talle»<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> «Obsesionada por la idea de ser la primera en enterarme de cuanto a modas se refiere, y con la pretensión de que las asiduas lectoras a *La Moda elegante* sean las primeras en conocer las últimas novedades, concurre a las bodas que se celebran con mayor pompa, procuro dar una vuelta por los salones de bailes donde nuestras elegantes rivalizan en lujo y elegancia, y de aquí y de allá recojo las notas cuyas primicias dedico de buen grado a nuestras constantes favorecedoras. En la boda de mademoiselle Stirbey, hija del príncipe y de la princesa Démètre Stirbey, anoté las tres preciosas *toilettes* de que ahora voy a ocuparme», *La Moda elegante*, 14 de diciembre de 1901, p. 542.

<sup>206</sup> Pequeña tira de encaje u otro material que rodeaba los cuellos de los vestidos para subir y ocultar ligeramente el escote.

<sup>207</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p.231.

En cuanto a los tejidos, prevalecían aquellos que tenían características estéticas idóneas para los movimientos del baile: suavidad, sutileza y ligereza. Los más utilizados fueron las muselinas, las gasas y los tules. Entrado ya el siglo, también se puso de moda la superposición de telas que permitía jugar con los efectos, las transparencias y los brillos tornasolados. Los colores preferidos fueron las gamas pálidas de los azules, verdes, rosas, amarillos y sobre todo el blanco. Estos trajes rara vez eran lisos, iban adornados con encajes, entredoses, bordados con hilos de plata y oro y sobre todo se puso de moda para acrecentar ese aire festivo, los bordados de lentejuelas y otras piedrecillas: perlas, cristales de colores etc. que enriquecían las telas. También las pieles sirvieron para decorar cuellos y bordes, principalmente aquellas de tacto más suave como la marta cibelina, o el armiño, combinando el color con el del vestido. En cuanto a las formas, a partir de 1900, el *corte princesa*<sup>208</sup> fue muy utilizado y todas las reminiscencias de la moda de los siglos anteriores, sobre todo el talle Imperio, estuvieron presentes especialmente en estos vestidos. A partir de 1909, veremos otro tipo de hechuras: las sobrefaldas o túnicas<sup>209</sup>, que fueron terminando poco a poco con los trajes de cola; estas túnicas dada su sencillez, requerían una confección y una decoración a partir de telas ricas y llamativas.

Los vestidos de baile siempre se llevaban con guantes y abanico. Los guantes debían de ser largos y muy finos, de un color discreto para que no desentonara con el vestido y con el abanico. Esta pieza evolucionó, tanto en el varillaje como en el país, conforme a los dictados de la moda, desde encajes hasta plumas de avestruz, pasando por los que iban sembrados de lentejuelas.

Las joyas preferidas para completar el atuendo eran las tiras de brillantes y las perlas que caían en varias vueltas, o collares que en ocasiones ocupaban casi la totalidad de la garganta; también los brazos desnudos se adornaban con brazaletes. El peinado también debía de ser cuidado y adecuado; estos vestidos requerían adornos

---

<sup>208</sup> Se confeccionaba con la misma tela, unido el cuerpo con la falda con costuras verticales sin que hubiera diferencia entre una y otra pieza. Según apunta María Luz Morales, este corte llamado *princesa* lo puso de moda Worth al iniciar el siglo «es una forma muy favorecedora, muy majestuosa (suele por ello ser la forma favorita para los trajes de baile y ceremonias), que se llama vestido princesa y pone a prueba la habilidad técnica y el buen gusto de la modista. O del modista, pues la forma princesa fue justamente impuesta por Worth a su clientela de todas las Cortes de Europa: reinas, princesas, infantas, grandes duquesas; de aquí su nombre...», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p.104.

<sup>209</sup> «Muchos vestidos de noche tienen túnicas de la misma tela que la parte inferior de la falda o túnicas de gasa. Unas se anudan blandamente delante y detrás, orladas por una franja de la tela más oscura, por un galón de oro o de plata mate, o por un galón bordado de abalorios pequeños chispeantes; otras están levantadas y drapeadas, rodeadas con una tira estrecha de piel», *La Moda elegante*, 31 de noviembre de 1910, p.230.

discretos pero no desprovistos de gracia: pequeñas peinetas, hilillos de diamante engarzados en finas diademas, breves tocados de plumas, etc.

No existían grandes diferencias entre un vestido de baile y uno de soirée, lo único que cambiaba eran los elementos que lo enriquecían, joyas, pieles, encajes, etc.

Para asistir al teatro o a un concierto, también se cuidaba mucho el aspecto, así lo señalaban los manuales de comportamiento social. Se tenía en cuenta si se trataba de un estreno o no, si tenía lugar en un teatro importante o en otro de menor categoría; también si se iban a sentar en los palcos o en el patio de butacas. Todos estos detalles requerían un forma de vestir u otra<sup>210</sup>. Los tejidos eran similares a los que se empleaban en los trajes de baile, debían de destacar por su riqueza. Tampoco se renunció a la cola si se tenía un sitio reservado en el palco; no así si se iban a colocar en el patio de butacas donde resultaba una pieza incómoda. Igualmente se empleaban los complementos y adornos que eran aptos para los trajes de baile.

### 3.1.3 El traje para el *five o'clock tea* o el *tea gown*

La costumbre de servir el té formaba parte de la práctica de *las visitas*. Como explicó Carmen de Burgos, estas visitas tenían como finalidad cuidar los lazos de amistad y mantener las relaciones sociales<sup>211</sup>. Se aprovechaba para agasajar a los visitantes con algunos refrescos o dulces; con el paso de los años lo elegante fue ofrecerles un té, que pronto adquirió un aire de formalidad; alrededor de esta ceremonia se desarrolló todo un ritual marcado por una serie de normas<sup>212</sup>, en las que no pasó por alto el modo de vestir.

---

<sup>210</sup> «las damas que asisten en los grandes teatros de ópera o de lujo a palcos y puestos distinguidos los días de moda, necesitan ir descotadas en traje de ceremonia, y los días ordinarios con vestido de calle elegante y sombrero. Estos ya es sabido que solo se pueden llevar a palco», DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 90.

<sup>211</sup> Resultaba de buen gusto visitar a las personas «a quienes se estaba obligado, por algún acto de deferencia; otras veces la visita era necesaria para solicitar un favor, y más comúnmente por el placer de pasar un rato en compañía de sujetos que encantan por su trato agradable o por su simpatía», *Ibíd.*, p. 47.

<sup>212</sup> «Para este objeto se disponen una mesita cubierta con artístico mantel en uno de los ángulos del salón, y sobre ella se pone el servicio, las servilletas, y los dulces y pastas. Próximamente a las cinco, una criada trae la tetera tapada con la cubretetera y el recipiente de agua hirviendo, que ha de servir para ir añadiendo el té. Después de haber dado tiempo para saludar y sentarse a los últimos llegados, la dueña de la casa o sus hijas, se levantan y ofrecen a cada uno su correspondiente taza de la aromática bebida (...) Se da a cada invitado, empezando por la señora de mayor respeto y continuando por los que se tengan más cerca, las tazas de té con las servilletas, y se les presenta el azucarero preguntándoles al mismo tiempo si desean servirse leche ó qué dulce prefieren: “¿Brioche?

Como afirma Pérez Rojas, el té llegó a verse como el eje sobre el que giraba un nuevo concepto y forma civilizada de relación social<sup>213</sup>. Pero este modo de relacionarse —propio de la sociedad decimonónica— fue desapareciendo paulatinamente conforme fueron surgiendo otras actividades acordes con los cambios sociales que arraigaron en las grandes ciudades europeas.

Mientras permaneció la costumbre de las visitas y del té, tanto las anfitrionas que recibían y ofrecían sus casas, como las damas que acudían a esos encuentros, debían vestir apropiadamente. El traje que se vestía para esta ocasión, era muy parecido al que se utilizaba para recibir o para presidir una comida, si esta no era de etiqueta. Los tejidos tenían que tener una nota de gracia, aunque no fueran excesivamente recargados. Los vestidos para el *tea gown* eran más elegantes y estaban más enriquecidos que los de las simples visitas, para los que se prefería la sencillez de la hechura sastre. En líneas generales, la dama que ofrecía el té llevaba una bata ligera, en ocasiones adornada con multitud de pliegues que recordaba a los pliegues Wateau —con este término se las denominaba en las revistas de moda— aunque poco a poco fueron evolucionando incorporando formas más atrevidas, llegando incluso a uso de la falda pantalón<sup>214</sup>. Las anfitrionas se esmeraban en el arreglo y enriquecimiento de estas prendas adornándolas con guirnaldas, guipures, encajes etc., los tejidos también se cuidaban y se empleaban aquellos que resultaban de mayor calidad: el crespón, la muselina, la vuela, el terciopelo, en algunos casos estos vestidos se enriquecieron tanto que se asemejaban más a los trajes de baile que al sencillo traje de casa<sup>215</sup>. La cualidad principal de estos vestidos debía ser su limpieza y pulcritud, por esta razón era necesario utilizar tejidos fáciles de lavar. El buen gusto en el corte o la decoración con encajes y entredoses, sustituían las apariencias de un tejido caro. En ocasiones el complemento de estos vestidos fue el

---

¿*Plumcake?*” Es preciso escoger uno u otro, no el uno y el otro (...), cuando se trata de un té de ceremonia, tiene las mismas leyes de etiqueta que una comida o *lunch*», *Ibíd.*, p. 49.

<sup>213</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 127

<sup>214</sup> «El paso del tiempo y los inevitables cambios de la moda transformaron los cortes y hechuras de estos trajes: largas túnicas sobre faldas espumosas, batas drapeadas con prolongaciones en la espalda, como mantos de corte o el artístico pliegue Wateau, las formas amplias de los kimonos. Pero quizás lo más estremecedor fue la incorporación de la falda pantalón a los *tea-gown* hacia 1911». PASALODOS SALGADO, Mercedes. «El traje de visita». *Modelo del mes*. Museo del Traje, febrero 2016, p. 8.

<sup>215</sup> «Según las últimas que tengo del gran mundo, es del mejor tono aparecer en los *five o'clock* en gran *toilette*, hasta el punto de que muy pronto se admitirán en estas reuniones de la tarde los escotes» *La mujer en su casa*, 1906, nº 25, p.116. En PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 222.

característico bolero, prenda de abrigo corta que no entorpecía los movimientos y provisto de mangas amplias.

En las mentes de las mujeres que se arreglaban para la ocasión, estaba claro que este acontecimiento no era un encuentro culinario, sino una posibilidad de lucir vestidos y complementos, como se puede apreciar en el dibujo de Lozano Sidro (Ilustración 29). En esta imagen tardía —de 1909— queda de manifiesto la supremacía social del vestido sobre la acción de tomar el té, cuestión que pasa a un lugar secundario. Al pintor no le interesaba plasmar el hecho en sí —ni siquiera el evento social—, el protagonismo del dibujo lo acapara la figura sentada de espaldas —a la que no le vemos la cara— en la que, sin embargo, podemos apreciar una multitud de detalles del vestuario, sobre todo el majestuoso sombrero, verdadero protagonista de la escena.



*Ilustración 29: Lozano Sidro. Five o'clock tea, 16 de enero de 1909*

### 3.1.4 El traje de paseo

El paseo fue una de las distracciones a las que se les dedicó más tiempo, tema constante de inspiración para ilustradores y pintores a lo largo de este periodo.

En líneas generales, este tipo de vestido, se caracterizó por ser más práctico y utilitario, aunque variaran las hechuras a lo largo de los años. Su función encajaba muy bien con las nuevas corrientes de libertad que demandaban las mujeres.

La incorporación de prendas masculinas al guardarropa femenino se inició con la implantación de la chaqueta<sup>216</sup>. Para algunos autores, el tipo de atuendo correcto para algunos lugares y sobre todo para los paseos, eran los elegantes y sobrios trajes sastre. Lucy Johnston apunta que habitualmente los sastres se habían dedicado a la confección casi en exclusivo de la ropa masculina; en el caso de la ropa para mujeres, solo elaboraban los trajes de amazona con su característico corte; pero muy pronto creció la demanda de los modelos masculinos, convirtiéndose hacia 1870 en trajes prácticos para llevar en cualquier actividad que se realizara al aire libre<sup>217</sup>. Conforme avanzaba el siglo se fueron enriqueciendo y las revistas de moda no dejaron de alabar y proclamar las ventajas de esta nueva hechura que, ennoblecida, era apta para lucir en ocasiones diversas<sup>218</sup>. Según los historiadores el modisto inglés Charles Redfern fue el creador de estos modelos<sup>219</sup>. A pesar de haber nacido inglés, muy pronto adquirió un característico acento francés al introducir elementos decorativos de todo tipo, a base de bordados y elementos de pasamanería: tirillas, cordoncillos, trencillas, etc. Como destacaba Von Boehn, fue su carácter democratizador —en consonancia con la realidad social— lo que situó esta hechura dentro de un significado nuevo:

«El traje de falda, chaqueta y blusa es una diferenciación en materia de atavíos, pero es aún en mayor grado un símbolo de la democratización de la moda. En

---

<sup>216</sup> Par algunos autores como Lucy Johnston la chaqueta de línea masculina se convirtió en una prenda popular entre los años ochenta y noventa, «Forckcoats, Ulters, Chesterfields, Newmarket y chaquetas Eton aparecen en las páginas de las revistas de moda convertidas en chaquetas femeninas ceñidas y entalladas», JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX...*, p. 22.

<sup>217</sup> «Los sistemas de corte que se usaban para la ropa masculina se adaptaron a elegantes faldas y cuerpos», JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX...*, p. 24.

<sup>218</sup> «Antes solo se admitía este corte para los trajes de mañana y para los de viaje; pero han sido tales las innovaciones introducidas y tales los adornos ideados, que hoy en día se encuentra el traje de hechura sastre en las visitas, en los paseos de tarde y hasta en las misas de boda. Aceptada la moda, nuestros más afamados modistos se atienen al gusto de su clientela y satisfacen su capricho imprimiendo a las *toilettes* que de esta clase confeccionan, el sello femenino de que carecían los modelos de otros tiempos», *La Moda elegante*, 14 de octubre de 1901, p. 446.

<sup>219</sup> El creador del traje de chaqueta fue el diseñador inglés Charles Redfern (1853-1929), lo que se denominó más tarde *hechura Redfern*. Desde muy joven trabajó como sastre en la isla de Wight. En 1881 se trasladó a París como representante de la casa londinense Redfern, adoptando su nombre. Destacó por la confección de los trajes de chaqueta; como dice Pasalodos «Se señala a John Redfern como del artífice de esta hechura femenina, que de inmediato, los modistos franceses, se encargaron de modificar. Esta prenda severa en origen, se transformó y adquirió un característico acento galo, más allá de la sobriedad inglesa, haciendo de esta creación algo propio», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 183.

primer lugar permite que todas las mujeres lleven la misma forma, aun cuando sean distintas las telas y la confección, y en segundo, ha otorgado a la industria una supremacía sobre la moda en la que antes nadie hubiese podido soñar»<sup>220</sup>.

El traje sastre era vestido por un número mayor de mujeres y tenía acceso a él las grandes damas y las obreras. La confección al por mayor y su venta en los grandes almacenes propiciaron su consumo, aunque las clases altas buscaron siempre la manera de singularizarlos con adornos y complementos que los podían hacer tan exclusivos como los trajes de baile. En los años posteriores a 1907, las revistas continuaron hablando del traje sastre y, así como en los años anteriores, se había utilizado en diferentes situaciones, en estos últimos años vuelve a ser una prenda más identificada con lo práctico que con lo elegante. Acorde con su origen sencillo, servía para el paseo, para ir de compras y también como atuendo para desempeñar algunos deportes como el tenis, el golf y para viajar como veremos en las imágenes correspondientes.

Tomando en consideración lo que dice Pasalodos, en 1909 surgió un competidor del traje sastre, se trataba del traje princesa sobre el que se colocaba una levita larga. Este modelo de calle, podía pasar perfectamente por un traje sastre, contando además, con todas sus ventajas al poderse confeccionar con los mismos tejidos que el traje sastre clásico: jerga, cheviotte o paño. La solidez de estas telas lo hacía perfectamente resistente a la lluvia y al barro y a la vez por la sencillez de sus líneas, podía resultar más aconsejable frente a las faldas y las blusas repletas de pliegues<sup>221</sup>.

Otros autores hablan del *trotteur*, se le denominaba así a un traje que se utilizaba para salir a la calle y que se caracterizaba fundamentalmente por llevar una falda más corta —a ras del suelo— sin arrastrar. Los expertos datan su aparición en los primeros años del siglo XX<sup>222</sup>. En el epígrafe dedicado al paseo y en las secciones de moda completaremos esta información.

---

<sup>220</sup> VON BOEHN, Max. *La moda el traje y las costumbres...*, p. 190

<sup>221</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 190.

<sup>222</sup> Según define von Boehn «en 1909 aparece el traje corto ajustado, llamado *trotteur*, confeccionado por Drecolly y otros afamados modistos parisienses», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 160. En cambio Boucher apunta que su nacimiento tuvo lugar a partir de 1902 «se ve aparecer el *traje trotteur* (...) cuya falda está al nivel del suelo o bien se separa de cinco a seis centímetros del mismo», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 388.

## 3.2 EL COLOR EN LA MODA

Dentro del progreso técnico del siglo XIX, cabe mencionar el desarrollo de la industria química y la producción de colores artificiales, gran artífice y propulsor de la creciente variedad cromática en la moda femenina del siglo XIX. Una de las cosas que más llaman la atención en las publicaciones del sector, fue la importancia que se le dio a los colores, empleando unos adjetivos muy ricos y variados<sup>223</sup> que tenían la capacidad expresiva de describir los distintos matices de las tonalidades: no era lo mismo el gris tórtola, que el gris humo de Londres, el gris perla o el gris pulga.

En esta proliferación de nuevos colores, el acontecimiento más importante fue el descubrimiento del tinte de anilina que permitió el desarrollo de los tintes artificiales y la aparición de nuevas variaciones cromáticas. En 1856 el químico inglés William Henry Perkin descubrió la anilina morada —primer tinte sintético— y dio a conocer un color que hasta entonces no había existido, el denominado *malva*<sup>224</sup>, este color estableció vínculos con la moda femenina en el último tercio del siglo XIX, se empleó primero en complementos y en prendas menores, como lazos y cintas y tiempo después en vestidos completos. Sobre todo tuvo gran aceptación para los vestidos de alivio de luto. A partir de este importante descubrimiento surgieron nuevos y variados tonos<sup>225</sup>.

Desde épocas antiguas se había diversificado el uso de unos colores y otros, vinculándolos al estatus social; sin embargo, la producción industrial permitió la distinta utilización siendo un factor más de la homogeneización de la moda.

---

<sup>223</sup> Estas descripciones cromáticas, eminentemente expresivas provienen del influjo modernista inaugurado con Darío, como apunta Edmundo Garcia-Giron «Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales», GARCIA-GIRON. E., «*La azul sonrisa*, disquisición sobre la adjetivación modernista». En LITVAK Lily. *EL Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975. p. 132.

<sup>224</sup> «Durante el mismo periodo, el pintor francés Pierre-Auguste Renoir utilizó este color en óleo para retratar las prendas que vestían sus modelos en obras como *La Parisienne* 1874», GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.). *Modachrome, El color en la historia de la moda* (Exposición organizada por el Kyoto Costume Institute y el Ministerio de Cultura. Museo del Traje del 10 de mayo al 23 de septiembre de 2007). Madrid: Museo del Traje, 2007, p. 27.

<sup>225</sup> «En 1857, Monnet establece un sistema de producción industrial en Lyon para fabricar el “púrpura de Tiro” de Perkin. 1861, Charles Lauth sintetiza el violeta metálico. 1862, August Wilhelm von Hofmann sintetiza el violeta Hofmann. 1862, Carl Martius y John Lightfoot sintetizan el marrón Bismark. 1863, John Lightfoot sintetiza el negro anilina. 1868 los químicos alemanes Carl Graebe y Carl Lieberman producen alizarina. La alizarina es la versión sintetizada químicamente del tinte natural “rubia” y fue el primer tinte químico que sustituyó a un tinte natural. 1876, Heinrich Caro sintetiza el azul metálico. 1877, Verde malaquita (Dobner y Fisher).1878, el químico alemán Fiedrich Bayer sintetiza el índigo (disponible comercialmente desde 1897)», GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.) *Modachrome...*, p. 30.

Los colores de los trajes del periodo final del siglo XIX, fueron deslumbrantes e incluso un poco chillones; los avances en la tecnología de estampación de tejidos, junto con la invención de estos tintes artificiales, dieron a un gran número de personas la oportunidad de disfrutar de los colores en la ropa, además se consiguió que el precio del mercado se unificara. Mientras que a lo largo del siglo XIX, el color cogía fuerza en las prendas femeninas, en el atuendo masculino sufrió una degradación, de tal manera que el negro fue el color preferido y las pocas notas de color se aplicaron a prendas menores como el chaleco o la corbata. La mujer, en cambio, disfrutó de toda la gama cromática que le ofrecía la industria con variantes a lo largo de los años. Los colores vivos y llamativos perdieron fuerza a finales del siglo para dar paso, durante los primeros años del XX, a un cambio cromático con el predominio de las tonalidades suaves y vaporosos que se empleaban sobre todo en las estaciones más calurosas o cuando se trataba de dar vida a unos tejidos más delicados. La Condesa d'Armonville<sup>226</sup> hizo una enumeración en el verano de 1910 de esta gama cromática, donde el malva seguía teniendo una consideración especial:

*Toda la escala de mauve, desde el violet clematite<sup>227</sup> hasta el adorable lila Trianon<sup>228</sup>, pasando por los glycines<sup>229</sup> y heliotropos d'hiver<sup>230</sup>; luego las*

---

<sup>226</sup> Seudónimo de María de Perales y González Bravo (¿-1963). No se ha encontrado documentación sobre esta escritora en el archivo de ABC. Se publicó una necrológica con motivo de su muerte en *Blanco y Negro*: «distinguida dama cuyoseudónimo periodístico traerá el recuerdo de nuestros lectores, ahora que tanto se habla y se escribe de las modas de la Belle Epoque y tanto se rebusca en las viejas colecciones de Blanco y Negro, ecos entrañables. Porque doña María Perales, fue ni más ni menos, durante años y años, en las columnas de nuestra fraternal revista, la “Condesa d'Armonville”. con este nombre glosó y siguió la evolución de la moda; con el también, y en anonimato informativo, redactó reseñas y noticias de sociedad; sin firma, igualmente realizó para ABC, tareas de traducción y aún halló tiempo, allá por los años de 1910 a 1930, para ocuparse en campañas, empresas y publicaciones, de generosos empeños caritativos o sociales. La Dictadura de Primo de Rivera la llevó por ello a los escaños del Ayuntamiento, donde hizo una relevante labor María de Perales, inmutable en su aspecto físico en el correr del tiempo, inaccesible a la veleidad de la moda que comentaba, fue una mujer de mérito que supo desenvolverse en la vida con la corrección de su trabajo, y resolver con esfuerzo la de parientes a su cargo, adelantándose a la época de las reivindicaciones femeninas. Tuvo sobre todo, la dignidad de una gran dama, y así ha muerto, rodeada del respeto y de la apreciación de todo el mundo» *ABC*, 7 de mayo de 1963, p. 13. También hace una breve referencia Ageles Ezama que añade su oficio como traductora «Perales fue traductora y periodista: colaboró en *Blanco y Negro*, *La Dama y la Vida Ilustrada*, *La Acción* y otros medios», EZAMA GIL, Ángeles. «Las periodistas españolas pintadas por sí mismas», [en línea]. *Arbor*, CSIC, 2014, vol. 190, nº 767, p. 11. Consultado el 12 de febrero de 2015.

En: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/1938>

<sup>227</sup> En castellano «clemátide: planta medicinal, de la familia de las Ranunculáceas, de tallo rojizo, sarmentoso y trepador, hojas opuestas y compuestas de hojuelas acorazonadas y dentadas, y flores blancas, azuladas o violetas y de olor suave», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 31 de enero 2015. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=clem%C3%A1tide>. *El Diccionario del color* lo define como «coloración específica clara, azul, y moderada, cuya sugerencia origen corresponde a la pigmentación floral de la variedad azul de la planta ranunculácea (*Clematis vitalba*) Se halla comprendida en los acervos iconolingüísticos de las culturas mediterráneas. Se dice también “azul clemátide”. Coloración violeta fuerte», SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal del color*. Madrid: Akal, 2001, p. 252.

tonalidades vibrantes del verde acidulado o ligeramente mezclado de amarillo, como el verde *bourgeon*<sup>231</sup>, el verde gris, el malachite<sup>232</sup> y el Nilo<sup>233</sup> y por último los rosas el color de la presente estación, que presta sus brillantes reflejos a las caras jóvenes y bonitas realzando su belleza; el rosa azalée, cerise anglaise<sup>234</sup>, pivoine<sup>235</sup>, aubepine<sup>236</sup> y topaze brûlé<sup>237</sup>, serán los elegidos para les rosettes de primavera. El blanco como siempre conserva el primer puesto, aunque se modifique dándole un imperceptible tono crema o rosado siempre será el rey de las toilettes estivales, porque no hay color que favorezca más y sea propio para todas las edades.<sup>238</sup>

Pero no todos estaban conformes con estos tonos apagados, el responsable principal del cambio cromático fue, sin lugar a dudas Poiret, como el mismo explicó, los colores apagados deslucían mientras que las tonalidades brillantes y los matices llenos de vida, contribuían a dar una imagen nueva, más moderna y atrevida. El contacto de Poiret con las nuevas corrientes pictóricas —encabezadas por los fauvistas— que defendían el color, dejaron una importante huella en su defensa a ultranza del cromatismo en los tejidos, especialmente en el uso de los colores primarios: rojo, amarillo y azul, como se puede observar en su famoso vestido *Eugenie*, confeccionado en 1907 (Ilustración 30).

«El gusto por el refinamiento del siglo XVIII había conducido a las mujeres a la decadencia, y con el pretexto de la distinción se había suprimido toda vitalidad. Los matices «cuisse de nymphe», los lilas, los malvas desmayados, los hortensias

---

<sup>228</sup> «esquema cromático de coloraciones rosa y blanca, de textura visual marmórea, cuya sugerencia origen corresponde a la característica de las fachada y de algunas de las tapicerías del Gran Trianon (construido por Luis XIV en 1688). Denominación común de los esquemas cromáticos de coloraciones amarilla y plata, lila y verde, rosa y blanca, cuyas sugerencias origen corresponde a las características de las tapicerías del Gran Trianon», SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal...*, p. 878.

<sup>229</sup> En castellano «glicina: Planta papilionácea, de origen chino, que puede alcanzar gran tamaño y produce racimos de flores perfumadas de color azulado o malva, o, con menos frecuencia, blanco o rosa pálido» *DRAE*, [en línea]. Consultado el 31 de enero 2015. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=glicinas>

<sup>230</sup> Color violáceo. «Coloración específica semioscura, púrpura rojiza y fuerte, cuya sugerencia origen, corresponde a la pigmentación floral predominante de la borraginácea homónima o “vainilla de jardín” (*heliotropium peruvianum*). Se halla comprendida en los acervos iconos lingüísticos tradicionales de las culturas peruanas y mediterráneas. Se dice también “violeta heliotropo”» SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal...*, p. 446.

<sup>231</sup> Hace referencia a un verde claro con tonalidades amarillentas, similar al de los brotes de las hojas de las plantas.

<sup>232</sup> Verde malaquita.

<sup>233</sup> Verde pálido azulado. Muy utilizado desde finales del siglo XIX.

<sup>234</sup> Cereza inglesa.

<sup>235</sup> En castellano peonía «planta de la familia de las ranunculáceas, de grandes flores rojas o rosáceas, propia de lugares húmedos y laderas montañosas. Se cultiva como ornamental», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 31 de enero 2015. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=peon%C3%ADa>

<sup>236</sup> Espino blanco.

<sup>237</sup> En castellano «topacio quemado: topacio del Brasil, de color bajo, que se ha hecho artificialmente morado por la acción del calor», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 31 de enero 2015. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=topacio>

<sup>238</sup> *Blanco y Negro*, 15 de junio de 1910, p. 14.

azul suave, los nilos, los maíces, los paja y todo lo que era suave, desteñido y soso estaba de moda. Le eché unos cuantos lobos a toda esta poesía pastoril: los rojos, los verdes, los violetas y el azul rey hicieron cantar a todo el resto. Fue necesario despertar a los fabricantes de Lyon, que tienen el estómago un poco pesado, y poner alguna alegría. Algún frescor nuevo en sus coloridos. Hubo crepés de china naranja y limón, en los que ni se hubieran atrevido a pensar. En cambio se dio de lado a los malvas mórbidos; la gama de los tonos pastel fue una nueva aurora. Arrastré al grupo de los coloristas abordando todos los colores por la cima y devolví la salud a los matices extenuados. Me veo obligado a atribuirme este mérito y a reconocer también que desde que he dejado de estimular a los colores, estos han caído nuevamente en la neurastenia y la anemia. Las mujeres creen acertar cuando eligen la gama de los grises y los beige, pero lo que hacen es confundirse en una niebla mediocre, que será la marca de nuestra época»<sup>239</sup>.



*Ilustración 30: Paul Poiret. Vestido Eugenie. 1907. Museo de Artes Decorativas de París*

Dentro de estas tonalidades vibrantes, un color que destacó al concluir esta primera década, fue el azul, con toda una gran variedad de matices; el más importante fue el azul rey o el *bleu roi*, como se le denominaba en las revistas:

*Ya nadie ve la vida de color rosa, negra o gris; ahora, para todos es azul. Azul le tailleur de mañana en el Bois; varia el tono; azul marino o azul*

<sup>239</sup> POIRET, Paul. *Vistiendo la época...*, p.61. También la escritora María Luz Morales destaca esta cita de Poiret en su historia del traje y afirma que los primeros años del siglo heredaron de alguna manera la «pacata ñoñez del último cuarto del ochocentismo (...) aficionándose a los tonos neutros y a los semitonos: grises, beiges, pardos, arenas, cobre, ladrillo, malva, azulina, maíz, verde Nilo... », para dar paso con Poiret a la vibración del color «este sería, sin duda, el primer paso hacia el renacimiento del color en el atavío femenino, antes de estallar la guerra, la influencia del impresionismo, de Bakst y los bailes rusos harían el resto», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 116.

*húsar (...) los trajes d'après midi, azul paon o bleuet (...) por último con azul de tonos deliciosos se forran los abrigos de liberty.*<sup>240</sup>

El color blanco reapareció en la indumentaria femenina a principios del siglo XX, aunque las preferencias cambiaron hacia una amplia gama de colores más fuertes —denominados orientales (combinaciones de naranjas, púrpuras y verde esmeralda) — en esta explosión de colorido influyó notablemente los Ballet Rusos que se habían estrenado con éxito en París en 1909<sup>241</sup>. A principios de del siglo XX, algunos artistas como los futuristas, los fauvistas y la vanguardia rusa, espoleados por las teorías científicas, experimentaron en gran medida con el color<sup>242</sup>. En las crónicas de *Blanco y Negro* se informó en 1908 de que la infanta Isabel había asistido al bautizo del infante Jaime, siendo ella la madrina, con un atrevido traje color naranja<sup>243</sup>.

Algunos colores y formas en el vestido desde antiguo habían estado reservadas a la realeza y a la nobleza, así ocurría con el rojo, pero su uso se fue generalizando sobre todo a partir del siglo XVI con la importación de las cochinillas a Europa desde Centroamérica y fue cada vez más común a finales del siglo XIX con la invención de los tintes sintéticos<sup>244</sup>.

Toda esta explosión de colorido no estaba reñida con el uso perdurable de la combinación del negro y el blanco que continuó vigente, sobre todo para lo atuendos en los encuentros deportivos y en las playas de moda como Trouville y Deauville. El negro, además de ser el color del luto por excelencia, tuvo su importancia a finales del siglo XIX, con la invención del tinte químico negro de anilina<sup>245</sup>.

Con estos adelantos técnicos, se consiguió abaratar el precio de los colores unido a las prácticas democratizadoras de la moda, la utilización de unos colores y otros ya no era un elemento diferenciador de clase. Si bien es cierto que en el caso de

---

<sup>240</sup> *Blanco y Negro*, 31 de julio de 1910, p.15

<sup>241</sup> En esa relación armónica entre espectáculo, moda y arte, marcó un hito importante la puesta en escena en Francia de los Ballet Rusos del empresario Sergéi Diágilev (1872-1929). El 19 de mayo de 1909 se estrenaba esta compañía en el teatro de *Le Châtelet* de París con las *Danzas polovetsianas* de la ópera *El Príncipe Ígor*. Los carteles para el estreno los realizó Jean Cocteau.

<sup>242</sup> GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.) *Modachrome...*, p. 23-24.

<sup>243</sup> *Blanco y Negro*, 4 de julio de 1908, p.16.

<sup>244</sup> Sin embargo algunos diseñadores como Mariano Fortuny, siguieron utilizando, a pesar de los adelantos técnicos, los tintes naturales. GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.) *Modachrome...*, p.29.

<sup>245</sup> «Que introdujo una moda de colores intensos, así como por las necesidades de la ropa de luto la popularidad del color negro continuó hasta el siglo XX, en el que Chanel presentó el negro como un color de moda que se podía vestir de forma cotidiana», GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.) *Modachrome...*, p. 25

la moda masculina el color tuvo muy poca aceptación, para la moda femenina fue algo esencial que se adaptó a los diferentes estilos estéticos que dictaba la moda cada año.

Aunque en las revistas los figurines aparecían en blanco y negro, las descripciones de los colores eran tan expresivas que resultaba fácil imaginar en color lo que se veía en blanco y negro. En los capítulos en los que tratamos más directamente las descripciones de los vestidos aparecen numerosos ejemplos de este modo de exponer el colorido de las prendas con enorme plasticidad visual.

## 4. LAS REVISTAS PARA LA MUJER: ENTRE LOS CONTENIDOS FEMENINOS Y LA REIVINDICACIÓN FEMENINA

Como el objeto de la presente investigación no se centra en las publicaciones femeninas, sobre las que ya hay abundantes estudios, nos ha parecido suficiente señalar la evolución de la prensa femenina haciendo hincapié en esa doble perspectiva con la que titulamos este capítulo: contenido femenino y reivindicación femenina.

Aunque las primeras publicaciones consideradas periódicas en España, datan de mediados del siglo XVII<sup>246</sup>, fue sobre todo en el siglo XVIII, cuando se produjo su consolidación. La prensa inauguró un nuevo sistema de escritura y lectura que transformó las sociedades por la manera, la perspectiva y sobre todo la inmediatez, con la que llegaba la información a los lectores. Como afirma Urzainqui «El escritor periódico se dirige a su público, comprometiéndose con él a hacerle entregas diarias, semanales, bimensuales de un producto penetrado de novedad, de actualidad,

---

<sup>246</sup> El primer periódico fue *Relación o Gazeta de algunos casos particulares, afsi políticos como militares sucedidos en la mayor parte del mundo, hafta fin de Diziembre de 1660* que inició su publicación en 1661 de periodicidad mensual como explica en el primer número «Supuesto que en las más populosas ciudades de la Italia, Flandes, Francia y Alemania se imprimen cada semana (demás de las Relaciones de sucesos particulares) otras con título de Gacetas, en que se da noticia de las cosas más nobles, así políticas como militares, que han sucedido en la mayor parte del Orbe: será rezón , que le introduzca este genero de impresiones, ya que no cada semana, por lo menos cada mes; para que los curiosos tengan aviso de dichos sucesos, y no carezcan los Españoles, de las noticias de que abundan las extranjeras naciones», *Relación o Gazeta de algunos casos particulares, afsi políticos como militares sucedidos en la mayor parte del mundo, hafta fin de Diziembre de 1660*, 1 de enero de 1661, p.1, [en línea]. Consultado el 24 de junio de 2015. En:

<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1661/001/A00001-00002.pdf>

ganando la batalla al tiempo y con vocación de permanencia»<sup>247</sup>. Cuando el lector acudía al periódico lo hacía con una intencionalidad distinta a la del lector que acudía a un libro; buscaba noticias y sucesos recientes, conocimientos novedosos, reflexiones sobre cuestiones sociales, políticas, económicas o literarias, con la ventaja de encontrar mucho en poco espacio. La evolución de este vehículo permitió el desarrollo y la expansión de nuevas ideas, aportando conocimientos útiles o facilitando intercambios culturales entre sociedades distantes, con una característica común: la rapidez.

A lo largo del siglo XIX en España, se produjo un creciente desarrollo de la prensa como medio de comunicación, la misma inestabilidad social y política del siglo se reflejaba en la breve supervivencia de estos periódicos<sup>248</sup>. Este desarrollo periodístico tuvo un momento importante con la aparición de la imagen como elemento complementario al texto, puesto que suponía la capacidad de exponer con mayor claridad la información y por tanto de hacer mucho más asequible su comprensión. La información impresa, evolucionó a lo largo de los años al hilo de los cambios industriales, cuyo potencial fue tan grande que supuso una importante modificación en el panorama editorial. Se puede hablar como señala Vélez de una «revolucionaria mecanización gráfica»<sup>249</sup>.

Con la adopción de la fotografía, se optimizó notablemente la calidad de las publicaciones periódicas como veremos en el caso de *Blanco y Negro*. A partir del desarrollo de la imagen, la información podía ser vista y leída y esto comportaba una mejora en la accesibilidad a la comunicación. En un contexto de población donde un porcentaje elevado no sabía leer —dentro de este porcentaje de analfabetismo, la mujer se encontraba en una situación muy precaria— la imagen facilitó mucho las cosas. Las ilustraciones ocuparon, casi desde su inicio, un lugar predominante dentro de algunas de estas publicaciones.

En la primera fase del desarrollo del género periodístico, el principal destinatario fue el hombre, la mujer quedó excluida, porque no entraba dentro de sus

---

<sup>247</sup> URZAINQUI MIQUELEIZ, Inmaculada, «Un nuevo sistema de escritura y de lectura», En: BOTREL, Jean-François; INFANTES, Víctor; LÓPEZ, François (dir). *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472- 1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 378.

<sup>248</sup> Como señala García Ruescas en el año 1853 circulaban en Madrid 132 periódicos entre diarios, revistas y boletines, de los cuales habían aparecido 62 ese año, es decir, casi la mitad. GARCIA RUESCAS, Francisco. *Historia de la publicidad en España*, Editorial Nacional, Madrid, 1971, p. 154.

<sup>249</sup> VELEZ VICENTE, Pilar. «La industrialización de las técnicas». En BOTREL, Jean Françoise, (et al.), *Historia de la edición y de la lectura...*, p. 745.

prioridades el acceso a las noticias y no necesitaba esa información para desempeñar su papel en una sociedad patriarcal donde el papel de la mujer estaba prácticamente supeditado al hogar y a su función de maternidad. Poco a poco, conforme avanzó el proceso ideológico que reconoció la capacidad intelectual de las mujeres, se iniciaron una serie de avances sociales, políticos y culturales, encaminados a conseguir su alfabetización e instrucción<sup>250</sup>. Una vez emprendido este proceso, el resultado fue que las mujeres se interesaron cada vez más por este medio, llegando a ser, no solo las destinatarias de algunos textos específicos, sino también las escritoras e incluso las editoras de algunos periódicos. Como ha estudiado Duby en su historia de las mujeres, el proceso de cambio y el creciente interés que estas tuvieron por la prensa, se constata por la aparición de mujeres dedicadas a este oficio como columnistas o incluso fundadoras de algunos periódicos<sup>251</sup>. Emilia Pardo Bazán<sup>252</sup> y Carmen de Burgos<sup>253</sup> fueron dos ejemplos notorios de mujeres que colaboraron asiduamente en la prensa.

Pero en realidad ¿a quién iban dirigidos estos periódicos?, ¿quiénes eran las lectoras, si tenemos en cuenta que en 1860 el analfabetismo todavía alcanzaba más del 80% de la población femenina? Si bien es cierto que a mediados del XIX la

---

<sup>250</sup> Como explica Rosa María Capel, gran estudiosa del tema, una serie de factores se unieron de manera armónica y provocaron el cambio en la instrucción femenina: «Tres hechos impulsan y determinan la educación de la mujer a partir del siglo XIX: a) El papel sustentador del orden social que cumple la familia y el puesto central que en ella tiene la mujer; b) Las demandas que el desarrollo industrial y el progreso técnico hacen de mano de obra femenina cualificada; e) Las crecientes necesidades económicas de las clases medias y la incorporación de sus mujeres al mundo del trabajo», CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. «Mujer y educación en el reinado de Alfonso XIII: análisis cuantitativo», *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 1981, n.º. 2, p. 232.

<sup>251</sup> «Ciertamente las burguesas y las aristócratas continúan publicando, como Louise Otto-Peters, fundadora en 1849 del primer *Periódico de mujeres para los intereses femeninos superiores*», DUBY, Georges; Perrot, MICHELLE. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 1993, p. 204.

<sup>252</sup> Formó parte de la lista de escritoras que recurrieron a este medio para dar a conocer sus ideas y habló de las mujeres periodistas en otros países: «En esta sinfonía periodística también toman parte las mujeres. La mujer periodística pertenece exclusivamente al siglo XIX, y sobre todo a su segunda mitad. Ciertamente que antes no existía prensa, al menos como necesidad general de los pueblos civilizados. Cada año se aumenta el número de las periodistas activas, que trabajan, no ya en concepto de colaboradoras, sino de redactoras fijas, en la prensa extranjera. No tengo a la vista las estadísticas, pero recuerdo que en Inglaterra y en los Estados Unidos las periodistas forman una legión muy compacta y animosa», PARDO BAZÁN Emilia. «La mujer periodista», *La Correspondencia Alicantina*, 22 de octubre de 1897, p. 1.

<sup>253</sup> Y ya entrado el siglo XX, Carmen de Burgos añadirá en su famosa obra: «Ya hay un gran número que se dedica al periodismo, como cronistas, redactores y reporteras. Hay que tener presente que el primer periódico diario que aparece en el mundo en 1702 en Londres fue fundado por una mujer, y en España, en los comienzos de nuestro periodismo, una mujer cuyo nombre sirvió de pseudónimo recientemente a la Reina de Rumanía, Carmen Silva, dirigió y redactó con gran valor, entusiasmo y talento, en Cádiz «El Robespierre Español», DE BURGOS, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Edición y estudio introductorio de Pilar Ballarín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 73.

prensa femenina era leída por una minoría ilustrada, perteneciente normalmente a las clases altas, no obstante, el camino ya se había iniciado y conforme se fue desarrollando el proceso de su educación, el interés de las mujeres por la lectura creció, aunque hasta bien entrado el siglo XX, no se puede hablar de una incorporación homogénea a la lectura, hecho que influyó notablemente en todo el proceso de transformaciones sociales que protagonizó.

Los editores de periódicos, vieron en las lectoras una potencial clientela y decidieron llamar su atención con reclamos a través de artículos, hojas publicitarias, etc., que fueran de su agrado, de tal manera que pronto se desarrolló una *temática para mujeres* con la introducción de secciones o apartados para ellas. En los diarios de información general de tradición anglosajona, existían unas páginas —las *women's pages*— donde se recogían los asuntos relacionados con la esfera de lo privado de interés para ellas. Mientras que las páginas que leían los varones tenían un carácter práctico —describían hechos o sucesos concretos—, estas páginas trataban cuestiones vinculadas al mundo de los sentimientos, aunque posteriormente irían incluyendo artículos de mayor interés. Como afirma Simón Palmer, en el caso del *Semanario pintoresco español* (1836-1857) —con los breves artículos culturales dirigidos a ellas— se les facilitaba completar su instrucción. El mismo *Semanario* reconoció en 1839 que las mujeres habían sido una de las causas de su desarrollo<sup>254</sup>.

Aunque resulte un tanto difícil establecer una definición académica que sirva para entender bien lo que se ha denominado *prensa femenina*, resulta necesario hacer alguna aproximación. La definición que hace Perinat, puede servir para hacer un acercamiento teórico al amplio mundo de la prensa femenina, por cuanto no establece excesivos límites terminológicos: «Revistas femeninas son aquellas que, ya sea por su título o subtítulo, ya sea por declararlo así sus redactores, o ya sea por su temática, tienen como principal destinatario a la mujer»<sup>255</sup>, para Hernández la delimitación del concepto de prensa femenina y prensa para mujeres tiene su dificultad:

«Aunque muchas veces se utilizan como sinónimos las expresiones prensa femenina y prensa para mujeres. No todos las consideran equivalentes, pues hay quien prefiere distinguir entre unas publicaciones que se ocupan fundamentalmente

---

<sup>254</sup> SIMON PALMER M. Carmen, «La mujer lectora». En BOTREL, Jean Francoise, (et al.), *Historia de la edición y de la lectura...*, p. 751. Sobre esta publicación se hablará más extensamente en el epígrafe: *Los orígenes de la prensa ilustrada en España*.

<sup>255</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939...*, p. 56.

de una temática relativa a la casa, la moda, la belleza (Prensa Femenina), y otras que se definen como dirigidas especialmente a la mujer, pero con otro tipo de intereses. En este último grupo se encuentran, por ejemplo, las revistas de corte feministas»<sup>256</sup>.

A lo largo de este epígrafe haremos un recorrido histórico citando las principales publicaciones en las que veremos esa doble dimensión: las revistas dedicadas a cuestiones de interés para la mujer —entre las que se encuentran en una posición destacada las revistas de moda— y otras que a lo largo del siglo XIX y XX sirvieron como vehículo para dar a conocer cambios importantes en la consideración social de la mujer y en la defensa de sus derechos, a las que algunos autores han clasificado como las primeras revistas feministas.

La primera revista femenina que se publicó fue *The ladies Mercury* salió a la luz en 1693 en Londres. Este texto hablaba ya de moda y ofrecía a la vez artículos variados sobre temas como el matrimonio, el protocolo y los usos sociales<sup>257</sup>.

En el caso español, en el periodo cronológico objeto de estudio, predominó la prensa femenina en el sentido amplio. Estas revistas tenían al principio una clara dimensión pedagógica de *instruir deleitando* y hacer cumplir a la mujer adecuadamente su *sagrada misión en el mundo*. Las más lujosas dedicaban gran espacio a las ilustraciones, sobre todo en las secciones dedicadas a la moda, con un gran número de figurines procedentes de revistas francesas. Además de las escritoras del momento más populares, autores importantes como Galdós, Frontaura, Hartzenbusch, Pedro A. de Alarcón, colaboraron en alguna de estas publicaciones, que fueron creciendo a lo largo de todo el siglo XIX, sobre todo las que ya se consideraban revistas de moda.

Como afirma Pena «Las revistas decimonónicas empleaban dos códigos para comunicar la moda: el grabado o figurín, y las descripciones»<sup>258</sup>. Las revistas *de*

---

<sup>256</sup> SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María F. «Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis». *Documentación de la Ciencia de la Información*, 2009, vol. 32. Universidad Complutense de Madrid, pp. 217-244. Consultado el 20 de febrero de 2014. En:

<http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0909110217A/18817>

<sup>257</sup> Además de esta primera revista, en Londres desde 1600 se publicaron algunos libros sobre indumentaria «en cuyas páginas se ilustraban las prendas de siglos pasados y de las civilizaciones antiguas, pero en el siglo XVIII comenzaron a editarse anuarios de moda: almanaques y dietarios. Estos llevaban un calendario e información dirigida a las mujeres. En 1731 apareció por primera vez el concepto de revista en *Gentleman's Magazine*, que publicaba el impresor británico Edward Cave y que supuso el inicio de una nueva forma de difundir la moda. A partir de este momento se empezaron a publicar otras revistas, que copiaban o modificaban la fórmula original», COSGRAVE, Bronwyn. *Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 185.

<sup>258</sup> PENA GONZÁLEZ, Pablo. «Análisis semiológico de la revista de modas romántica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 7, Universidad Complutense, Madrid, 2001, pp. 365-381.

*modas* o *de figurines* como también se les denominaba, influyeron en la difusión, incluso, en la puesta en marcha de toda la maquinaria de la moda<sup>259</sup>. Si la moda no se comunicaba, si la moda no tenía quién la mirara, quien la escuchara y finalmente quien la vistiera, no existía. Por esa razón, escribir sobre moda en gran medida era darle vida, como dice Patrizia Calefato «nombrar el indumento, pronunciar su nombre, hace pleno su estatuto: nombrando el accesorio se lo hace existir (...) Nombrar un accesorio o una función ornamental corresponde cada vez a crear un nuevo texto de moda»<sup>260</sup>.

#### 4.1 LA PRENSA FEMENINA EN FRANCIA

Para situar la prensa en su contexto, parece necesario traer a colación, aunque sea brevemente, algunos datos significativos del desarrollo social de la mujer en Francia y su vinculación al mundo de la lectura, por ser el país que ejerció mayor influencia en España. Los cambios sociales que en los dos últimos siglos afectaron a la comprensión de la dimensión existencial de la mujer, arrancan de la visión histórica que de ellas se tenía desde el siglo XVII. Como dato relevante podemos hablar de un aumento considerable del prestigio social entre las clases nobles, ocasionado por el desarrollo de los salones franceses donde se expresaban una parte importante de las nuevas ideas, utilizando como medio o vehículo el arte de la conversación. En estas tertulias, se podían tratar muchos y variados asuntos pero siempre con el veto y la imposibilidad de llegar a la acción política. A pesar de estos avances, todo un conjunto de mujeres quedaban al margen de estas posibilidades intelectuales ya que no todas tuvieron la misma facilidad de acceder al desarrollo educativo y social, reservado siempre a un grupo selecto. En el siglo XVIII, la mayoría eran analfabetas y la aparición del primer periódico femenino *Journal des Femmes*, que vio la luz en 1759, apenas llegó a un sector pequeño de la población; sin embargo se inició un importante desarrollo de la prensa para mujeres a partir de

---

<sup>259</sup> Las revistas de modas que lanzó París a principios del siglo XIX, fueron las encargadas de iniciar esa gran revolución del vestido que consistió, fundamentalmente, en dar a conocer la moda francesa por toda Europa. Antes la moda se difundía con las muñecas que se confeccionaban en París y de allí se expedían a los principales países europeos. Pero esta difusión resultaba restringida solo para aquellos que pudieran hacerse con una de estas auténticas joyas de porcelana y tejidos caros; con la difusión de los figurines esto cambió en gran medida, el alcance del papel y su bajo coste influyó definitivamente en aumentar el número de destinatarios.

<sup>260</sup> CALEFATO, Patrizia. *El cuerpo y la moda*, Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1989. p. 14.

este momento aunque no fuera parejo al desarrollo de la alfabetización. *Al Journal de Femmes* le sucedieron en 1785 otros periódicos como *Le Cabinet des Modes*, y en 1790 *Le Journal de la Mode*, que desapareció en 1792 en plena Revolución. Estos tres periódicos contaron con un mismo impresor<sup>261</sup>, el librero François Buisson y tuvieron tanto éxito que pronto proliferaron imitadores en varios países europeos.

La actividad pública de las mujeres en los primeros años posteriores a la Revolución fue muy intensa y se tradujo en la creación de numerosas asociaciones de carácter político y de beneficencia<sup>262</sup>. En estas fechas también se dieron a conocer periódicos fundados por colectivos femeninos como el *Etrennes Nationales des dames*<sup>263</sup>.

Después del periodo revolucionario, la burguesía se vio en la tesitura de crear sus propias normas al no poder mirar a la nobleza. A partir de este momento fue la etiqueta la que dio realce a la nueva clase social, la moda se convirtió en seña de identidad para su individualización y el mejor medio de imponerla fue través de la señora de la casa, que podía estar al tanto a través de las revistas dedicadas a ellas. Por esta razón «en los años del Directorio se inició la publicación de nuevas revistas femeninas y de modas, que serán además un medio ideal para promover el nacimiento de las industrias del mueble y del adorno»<sup>264</sup>. Estos periódicos se apartaron radicalmente de cuestiones políticas. La publicación más famosa fue *El Journal des Dames*, que fue cambiando de nombre durante su larga existencia (cuarenta y dos años, desde 1797 a 1839), en 1837 pasó a llamarse *Gazette des Salons*. Esta revista, que cubrió varias etapas de la historia francesa, supo adaptarse a las fluctuaciones del sentir general de sus lectoras, gracias al eclecticismo de su director, el librero Jean- Baptiste Sellèque, profesor y periodista que se lanzó a esta aventura con la ayuda de Pierre Antoine Lebox la Mésangère, que se ocupó de casi todos los asuntos de la revista y que a partir de 1801 asumió la dirección de la misma.

---

<sup>261</sup> Fueron según E. Sullerot, los primeros periódicos ilustrados con grabados en color y gran cantidad de anuncios no solo de modas, sino de muebles, alhajas, etc., ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *La mujer en la Historia...*, p. 30.

<sup>262</sup> «Se crearon Clubs y Asociaciones de mujeres, el *Club des Indigents*, el *Club des Halles*, el *Club des Carmes* y el más famoso de todos, el *Club des citoyennes revolutionnaires*, fundado por la actriz Claire Lacombe, que tantos quebraderos de cabeza dio a la Convención, y el *Club federatif des citoyennes patriotes*, fundado bajo el patrocinio del periódico *Le Bouche de Fer*», *Ibidem*, p. 30.

<sup>263</sup> Inició su publicación en 1789. El título original era *Etrennes Nationales des dames*. *Par M. de Pussy et une Société de gens de lettres*.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 43.

En el periodo revolucionario de los años treinta, la situación de la mujer francesa fue muy difícil, familias enteras emigraron a las grandes ciudades, nutriendo las fábricas de mano de obra abundante y barata. Hacia 1830 se calculaba que el número de mujeres que ejercían alguna profesión remunerada alcanzaba el medio millón, dedicadas a trabajos de costura, pasamanería, sombrerería, plancha, encajes, guantes, etc. Respecto a las publicaciones femeninas se puede hablar de un desarrollo espectacular en la época de Luis Felipe, cuarenta y tres periódicos hicieron su aparición desde 1830 a 1845, casi tres por año<sup>265</sup>. Estas publicaciones en las que se defendía —en la mayoría de los casos— un conformismo estricto con las normas establecidas, permitían romper, al menos, la soledad y el tedio en el que vivían muchas de las mujeres, generando un interés cada vez mayor por la lectura. No obstante, a partir de este momento, destacó otro tipo de prensa más reivindicativa. En 1836 se publicó *La Gazette des Femmes*<sup>266</sup>, periódico que luchó abiertamente por los derechos de la mujer al igual que la obra de Eugene de Niboyet<sup>267</sup> que en 1833 fundó *Le Conseiller des Femmes* y en 1848 *La Voix des Femmes*. En cualquiera de sus periódicos defendió la causa de los oprimidos, incluidas las mujeres y defendió la emancipación de estas.

En la época del Segundo Imperio y bajo la influencia notable de la Emperatriz Eugenia de Montijo, la moda se convirtió casi en una cuestión de Estado, la Emperatriz lució vestidos que todas las mujeres francesas deseaban imitar. De esta manera se buscó potenciar las industrias textiles y de accesorios de Lyon o París. De esta época es *La Mode Illustré*, publicada en 1859, con una edición de figurines de muy buena calidad. En la década de los 60 se publicó *Le Droit de Femmes*, periódico de marcado tinte feminista que poco a poco fue alcanzando notoriedad por la defensa

---

<sup>265</sup>*La Vogue* (1831), *Le Messenger des Dames* (1832-33), *L'iris* (1832-34), que fue el primero en incluir un patrón dentro en cada uno de sus números, *La Mode de París* (1833), *La Revue des Modes de París* (1833-34), *La Petit Messenger* (1833-34), *Le Bon Tono* (1834-1844), *Le Protee* (1834-36), *Le Miroir des Dames* (1835-1837), *Psyque* (1835-1854), *Le Caprice* (1836-1837), *L'Aspic* (1837), *París Élégant* (1837-184), *Le Mode Élégant*, *Le Bon Gout*, *París a la Mode* (1839), *La Fashion* (1839-1840), *Longchamps* (1840), *La Gran Mode*(1843), *Le Moniteur de la Mode* (1843-1909), etc., *Ibidem*. p. 72.

<sup>266</sup>«El programa de cada número estaba dividido en secciones dedicadas a comentar artículos de la Carta de 1830, o una ley dictada en favor o en contra de la mujer; una petición a las Cámaras para obtener el ejercicio de un derecho o el perfeccionamiento de una ley dirigida a las mujeres; un artículo comercial o industrial en relación con las mujeres comerciantes o consumidora de los productos de las fábricas; arte, música, modas y confidencias», *Ibidem*, p. 78.

<sup>267</sup>Eugene de Niboyet (1796-1883), escritora y periodista implicada seriamente en la lucha por los derechos de las mujeres, y una defensora de las ideas del feminismo francés.

que hacía de los principales problemas: derechos civiles, búsqueda de la paternidad, educación, igualdad en el trabajo y la remuneración, etc.

Una manera de refrenar las publicaciones excesivamente reivindicativas, que ya tenían sus detractores por considerarlas dañinas, fue promocionar la publicación de revistas de moda mucho más inofensivas. Así ocurrió por ejemplo con *Le Petit Echo de la Mode*, fundada en 1880 por Charles de Penanster. Su propósito fue poner al alcance del gran público femenino una publicación alejada de las luchas de ideas, de la prensa de opinión, y dar a conocer, además de noticias sobre moda, todo lo referente a la moral y a la vida familiar. En esta misma línea se publicó el *Comptoir Parisien* en 1884, cuyo propósito era ofrecer y vender utensilios para el hogar. Se trataba de un periódico de carácter muy práctico, no solo para las aristócratas y burguesas —ávidas de lo último en moda— sino para todas aquellas mujeres de provincias a las que les resultaba muy útil su lectura ya que fue el primer periódico con elementos de publicidad y que difundía recetas de cocina. Otro tipo de prensa de carácter más lujoso fue *L'Art et la Moda* que inició su andadura en 1883 y la revista ilustrada *Fémina* en 1901. En los primeros años del XX se publicaron de nuevo periódicos con ideales feministas, sobre todo destaca *La Fronde* (1897-1905), sus páginas estaba llenas de las nuevas aficiones femeninas: del mundo del deporte, la enseñanza, los descubrimientos científicos, etc.

Las mujeres españolas tenían acceso a estas publicaciones francesas, sobre todo a los figurines, que se distribuían en locales especializados, o se enviaban por correo así aparece en la sección de publicidad de *Blanco y Negro* en un pequeño anuncio en el que se lee:

*MODAS suscripciones a los figurines de París en la Librería de E. Capdeville, plaza de Santa Ana 9, agente de Le Coquet, Moniteur de la Moda, Guide des Couturiers L'Art et la Mode, etc. Se venden números sueltos y se envía gratis un catálogo a quién lo pida*<sup>268</sup>.

O en la publicidad que se hizo más delante de la revista *Fémina*. De la que se decía *que era el único periódico francés que trata las cuestiones concernientes a la mujer joven: es Guía de elegancia de la Moda y del Gusto*. La suscripción costaba 20 francos al año y se enviaba un número gratis de muestra.

---

<sup>268</sup> *Blanco y Negro*, 30 de marzo de 1895, p. 15.

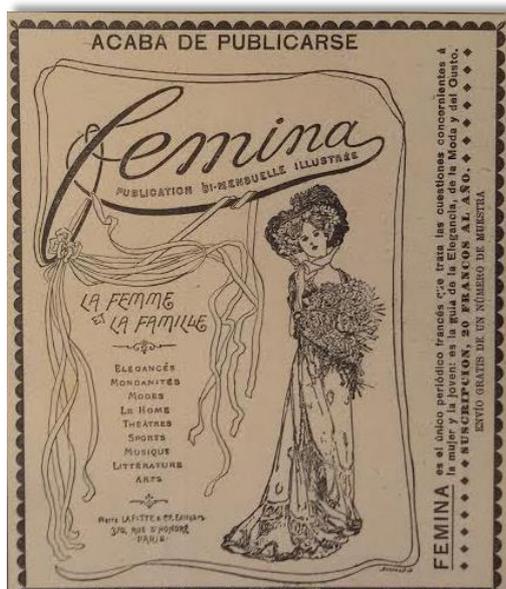


Ilustración 31: 23 de febrero de 1901

## 4.2 LA PRENSA FEMENINA EN ESPAÑA

En el proceso de transformación de las ideas referentes a la mujer, influyó, sin lugar a dudas, la obra de grandes escritoras y pensadoras que pusieron en tela de juicio algunas de las opiniones tradicionales sobre la implicación social de la mujer. Estas escritoras abrieron senderos hasta entonces inaccesibles a las mujeres. Concepción Arenal (1820-1893) es, junto a Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Carmen de Burgos (1867-1932) o Carolina Coronado (1820-1911), por citar algunas, ejemplo valiosos del esfuerzo de la mujer del siglo XIX, por iniciar ese cambio ideológico e incorporarse a la esfera pública con notable éxito<sup>269</sup>.

Dentro de la basta y variada producción de Emilia Pardo Bazán<sup>270</sup>, tiene mucho interés, para este estudio, el pequeño capítulo que dedicó a la moda en su

<sup>269</sup> Y anteriormente Rosalía de Castro (1837-1885), Fernán Caballero (1796-1877), o Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Sobre las escritoras españolas del siglo XIX, hay abundante bibliografía sobre todo en lo concerniente al esfuerzo por acceder al mundo de las letras y de la defensa de sus intereses. Es especialmente significativa, el estudio ya citado de Ana María Díaz Marcos, *La edad de seda*, por recoger la obra de algunas de estas escritoras sobresalientes en su vinculación a la moda.

<sup>270</sup> Como dice la profesora Freire, Pardo Bazán, en su faceta periodística colaboró con varios periódicos, también en las publicaciones de Prensa española tanto en *Blanco y Negro* como en *ABC* hasta el final de su vida: «Emilia Pardo Bazán publicaría con continuidad en *Blanco y Negro*, desde 1896 hasta su muerte, numerosos cuentos, además de una serie de semblanzas hagiográficas de santas, que recopilaría y publicaría su hija Carmen en 1925, en un volumen titulado Cuadros religiosos. Desde 1918 escribió, además, quincenalmente, en el diario de la misma empresa, *ABC*, hasta el final de su vida. Suele decirse que el último artículo de la escritora, dedicado a don Juan Valera, vio la luz en el *ABC* del 13 de mayo de 1921, al día siguiente de la muerte de doña Emilia. Y sería exacto si no

libro *Por Francia y por Alemania*, publicado en 1890 y que ya hemos citado anteriormente. Este libro recogía una serie de artículos sobre la Exposición Universal de París de 1889. La escritora enviaba desde París fragmentos de sus cartas a varios periódicos y revistas de Barcelona y de Madrid; entre ellos, *La Ilustración*, *La Época*, *El Imparcial* y *La España Moderna*. De estos artículos surgieron los dos libros: *Al pie de la torre Eiffel. Crónicas de la exposición* (1889) y *Por Francia y por Alemania* (1890). En este último, dedica un capítulo a la moda *Trapos, moños y perendengues*, redactado como una crónica aunque muy enriquecida literariamente. Informaba de lo que se llevaba en París en ese año, describiendo elementos, prendas, colores etc., con una forma literaria de excepción.

El juicio sobre la mujer durante los siglos anteriores se había pronunciado siempre en comparación con el hombre. Se presentaba en los tratados de educación como un ser débil en cuerpo y espíritu y de ahí radicaba la idea de inferioridad con respecto al varón. De esta desigualdad biológica, nacía la desigualdad social; considerándola, como señala Baranda, siempre en relación al varón y en referencia a los vínculos de dependencia con él: hija, esposa, viuda<sup>271</sup>.

Aunque a lo largo de los siglos hubo algunos conatos de mejorar su situación y se tuvo en cuenta en los planes de reforma social que promovieron los humanistas<sup>272</sup>, la gran mayoría seguía pensando que la educación de las mujeres era innecesaria.

En la época del Despotismo Ilustrado, el posicionamiento de las mujeres aristócratas y burguesas, difería, aunque hubiera algunos nexos de unión, de sus homónimas francesas. Respecto a épocas anteriores, mejoró considerablemente la presencia de la mujer en el escenario de la vida social y cultural, a pesar de su situación secundaria y de su habitual dedicación a la vida familiar. Las nuevas costumbres vinculadas al cambio de dinastía y a las corrientes ilustradas, generaron algunos cambios en su comportamiento y estilo de vida que supusieron un cierto avance respecto a épocas anteriores. Lo primero que llama la atención es su relación con el sexo opuesto y con el mundo, mucho más libre que en épocas anteriores, lo

---

hubiera que tener en cuenta la prensa americana», FREIRE, Ana M., *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán*, [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012. Consultado el 12 de abril de 2015. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6s0>.

<sup>271</sup> BARANDA LETURIO, Nieves, «Las lecturas femeninas». En BOTREL, Jean Francoise, (et al.), *Historia de la edición y de la lectura...*, p. 158

<sup>272</sup> «En los escritos de Vives, Erasmo y otros tratadistas italianos o españoles encontramos una defensa de la educación de las mujeres, al menos el aprendizaje de la lectura y la escritura, sin que ello sirva, en modo alguno, para alterar el rol social, sino bien a la inversa para reforzarlo, convirtiéndolas en mejores esposas y madres», Ibidem, p. 159.

que supuso unas posibilidades de comunicación y conocimiento impensables hasta entonces. De esta manera empezó a ser común, al igual que en Francia, formar parte de tertulias, integrándose en las conversaciones de los hombres. Los salones de las damas españolas de alta alcurnia empezaron a tener un papel particularmente relevante, con ejemplos destacados como el de la condesa de Montijo o la duquesa de Alba, donde se dieron cita importantes personalidades, aunque estos salones nunca llegaron a tener el desarrollo ideológico que tuvieron en Francia. En el caso español eran lugares de recreo donde las aristócratas, a pesar de su formación ilustrada, carecieron de deseos de promover cambios políticos<sup>273</sup>, su reformismo era meramente cultural.

En este proceso evolutivo que desarrollaba nuevos modelos de comportamiento proveniente del pensamiento ilustrado, un objetivo claro fue el impulso y el favorecimiento de su educación. La instrucción de las mujeres fue motivo de discusión a lo largo de todo el siglo entre los que consideraban que el ámbito de esa educación tenía que ser el hogar y el cuidado de los hijos y los que defendían que la educación debía dirigirse a la participación social. Este debate —presente hasta el siglo XIX—supuso un cambio respecto a la consideración de la capacidad intelectual de la mujer<sup>274</sup>.

Esta instrucción —en opinión de la mayoría— tenía que ajustarse a los límites sociales sin salirse de la esfera vital que la naturaleza le proporcionaba —el hogar— y atendiendo a su papel como principal educadora de los hijos. Cualquier empeño por poner la educación a otro nivel que no fuera este, todavía contaba con

---

<sup>273</sup> *Una de las cosas más difíciles en la sociedad es lo que se llama tener un salón. En Madrid son contados los salones que han ejercido influencia visible en la marcha de los sucesos públicos, como son contadas las damas que, como la princesa de los Ursinos por ejemplo, se ocuparon de política. En París por el contrario, quien haya pasado la vista por el interesante libro de Mad. Sofía Gay, titulado Salones célebres, no podrá por menos de reconocer que, sobre todo en la época del Directorio y del primer Imperio, ciertos salones presidido por discretísimas damas ejercieron decisiva influencia en el desarrollo de los sucesos públicos. Entre nosotros no han faltado damas ilustres a cuyo alrededor se han reunido lo más granado de la sociedad española. Aún se recuerdan los salones de la hermosa María Bushental, los de la condesa de Montijo y de Capo-Alange, el de la duquesa de Rivas, y algunos otros; pero nuestras damas no han sido por lo general afectas a la política, y si bien han gustado de reunir en torno suyo a los jefes de partido y a los oradores políticos eminentes, han dado puesto igual, si no preferente (como lo hacía aquella célebre condesa de Velle, cuyo salón describió la admirable pluma del marqués de Molins. Monte-Cristo, «la morada de la marquesa de Squilache», Blanco y Negro, 19 de octubre de 1895, pp. 5-6.*

<sup>274</sup> «Frente a las ancestrales actitudes de infravaloración y las ideas que veían toda suerte de peligros en la instrucción femenina —vivas todavía y actuales en el siglo XVIII—, son muchas las voces desde Feijoo en adelante, que reivindicaban la igualdad de talento respecto del hombre y la necesidad de sacarla de la ignorancia mediante una adecuada formación», URZAINQUI MIQUELEIZ, Inmaculada, «Nuevas propuestas a un público femenino». En BOTREL, Jean Françoise, (et al.), *Historia de la edición y de la lectura...*, p. 482.

importantes detractores, algunos incluso manifestaban desprecio por la cultura. Son muy significativas las palabras de la reina María Luisa a Godoy en 1804:

«Soy mujer, y aborrezco a todas las que pretenden ser inteligentes, igualándose a los hombres, pues lo creo impropio de nuestro sexo, sin embargo, de que las hay que han leído mucho, y habiéndose aprendido algunos términos del día ya se creen superiores en talento a todos...»<sup>275</sup>

Los pensadores ilustrados quisieron fomentar la lectura femenina como un medio para lograr ese avance pedagógico, lectura que podía ser tanto instructiva como de entretenimiento. Este proceso les llevó hacia un interés cada vez mayor por la lectura de la prensa periódica. Fue sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XVIII —momento en el que la oferta se multiplicó y se diversificaron los contenidos de los periódicos— cuando los editores tuvieron que prestarles atención dedicando algunos espacios a temas que fueran de su interés, iniciándose así la publicación de una prensa específicamente dedicada a ellas.

Los primeros pasos se dieron con el intento en 1795 de publicar un periódico femenino: *Diario del bello sexo*, cuyo permiso fue denegado por el rey Carlos IV. No se puede hablar de una publicación en la esfera femenina, hasta que llegó *La Pensadora Gaditana* de la enigmática Beatriz Cienfuegos<sup>276</sup>, publicado en Cádiz en 1768. Para algunos autores fue la primera publicación periódica —clasificada como *femenina*— que ya poseía un cierto carácter feminista en cuanto a su posicionamiento en defensa de los derechos de la mujer. Recogía una serie de discursos morales de 24 páginas sobre las costumbres de las mujeres y los hombres de su tiempo. Nació como reacción contra los excesos de un famoso periodista de la época, Clavijo y Fajardo, que escribía en contra de las mujeres en un periódico denominado *El Pensador*. Beatriz Cienfuegos dice cómo se lanzó a tomar la pluma:

«Alguna vez había de llegar la ocasión en que se viesen catones sin barbas y Licurgos con basquiña: no ha de estar siempre ceñido el don de dar consejo a las pelucas, ni han de hacer sudar las prensas los sombreros; también los mantos tienen su alma, su entendimiento, su razón ¿pues qué los hombres han de mandar, han de reñir, han de gobernar y corregir, y a las pobrecitas mujeres engañadas con el falso oropel de hermosas y damas, solo se les han de permitir gages de rendimientos fingidos, y pasen plaza de señoras de teatro, que acabándose la comedia de la pretensión, todo se oculta, y ¡solo se descubre el engaño y la falsedad? No señores míos, hoy quiero, disponiendo el encogimiento propio de mi sexo, dar leyes, corregir abusos, reprender ridiculeces y pensar como vuestras mercedes piensa,

---

<sup>275</sup> Marqués de Villa-Urritia, *Las mujeres de Fernando VII*. Madrid: F. Beltrán, 1925, p. 35.

<sup>276</sup> De esta autora, salvo que escribió este periódico, no se tienen noticias. Algunos estudiosos piensan que podría tratarse de un seudónimo.

pues, aunque atropelle nuestra antigua condición, que es siempre ser hipócritas de pensamientos, los he de echar a volar para que vea el mundo a una mujer que piensa con reflexión, amonesta con madurez y critica con chiste, Según la más común opinión masculina, parecerán paradoxas mis intentos, viendo que una mano, a quien naturaleza destinó para gobernar la aguja, manejar la rueca, y empuñar la escoba, se atreve sin permiso de las Universidades, de los Colegios, y las academias, a tomar la pluma, ojear los libros, y citar Autores». Pensamiento I<sup>277</sup>

El *Correo de las Damas* fue el primer periódico que se editó en castellano, comenzó su recorrido en Cuba en el año 1811. Era un periódico de clara influencia francesa dirigido primero a las clases altas y después a la burguesía. La finalidad era la instrucción femenina y desde sus páginas se potenciaba el papel de la mujer como guardiana del hogar. El tema de la moda tenía un lugar especial. El primer periódico que salió a la luz en la Península fue *El Periódico de las Damas*, publicado en Madrid en 1822. Esta nueva publicación confirmaba la imagen de la mujer esposa, madre, con una vocación peculiar y necesaria para la sociedad, aunque con algunas notas más modernas. Fue la única publicación femenina que contó con una sección dedicada a noticias políticas. También reivindicó en los últimos números la bondad del trabajo femenino, sobre todo impulsó la necesidad de profesionalizar y especializar algunas de las tareas propiamente femeninas. Se trataba de un periódico novedoso por cuanto «en sus páginas se van delineando ya los rasgos de la mujer ideal del Modernismo: esposa y madre amantísima, supeditada al marido, pero reina y señora del hogar doméstico. Ideal que choca frontalmente con la realidad y las necesidades más apremiantes de subsistencia de amplias capas de la población femenina»<sup>278</sup>. Acompañaba la publicación, unos figurines coloreados en la última página, con una leyenda en francés escritos por un corresponsal enviado a París.

El 3 de Junio de 1833 nació la segunda publicación dedicada a las mujeres, se trataba del segundo *El Correo de las Damas*, está vez publicado en la Península pero de corta pervivencia, solo se publicó durante dos años. Respecto a su contenido, como dice el propio subtítulo «periódico de modas, bellas artes, amena literatura, música, teatros, etc.», era considerado un periódico de modas dirigido al público femenino de la alta burguesía y la aristocracia madrileña. Durante su primer año, el encargado de su redacción fue Mariano José de Larra (1809-1837), que le dio a la revista una actitud anti casticista, hasta que en 1835 se hizo cargo el escritor

---

<sup>277</sup> CIENFUEGOS, Beatriz. *La Pensadora Gaditana*. Edición antológica de Cinta Canterla. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 14.

<sup>278</sup> JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1992, p. 33.

costumbrista Antonio María Segovia (1808-1874) —conocido con el seudónimo de *El Estudiante*— que lanzó una campaña patriótica a favor de la mantilla. Tenía una sección fija de *Modas* que explicaba con detalle los figurines de cada entrega y mostraba lo que se llevaba en otros países sobre todo Francia<sup>279</sup>.

Con la muerte de Fernando VII y la caída del absolutismo, la situación cultural empezó a mejorar, con algunos avances notorios en la libertad de expresión que se reflejó en una mayor diversificación de las publicaciones como fue la publicación de periódicos de carácter político y satírico. Durante las regencias de M<sup>a</sup> Cristina y del general Espartero hubo un aumento de la prensa dirigida en exclusivo a las mujeres y creció notablemente la prensa editada en las provincias<sup>280</sup>. En este periodo la supervivencia de estas publicaciones fue muy corta, aún tardaremos un tiempo en encontrar periódicos que sobrepasen los dos años de duración.

Quizá el ejemplo más elocuente de este periodo nos lo da la publicación *La Moda* (1842-1927), periódico isabelino, dedicado exclusivamente a la moda, editado en Cádiz y de mayor supervivencia. Creado por Flores Arenas terminó convirtiéndose en 1861 en *La Moda Elegante Ilustrada*. A partir de 1870 comenzó a publicarse en Madrid. Lo más destacado fueron las páginas dedicadas a dibujos, figurines y patrones. Se publicaron otros muchos periódicos de *modas* como *La Mariposa* (1839-1840) con figurines y comentarios o *El Bueno Tono*, editado en Madrid en 1839, periódico dedicado a los profesionales de la moda con el fin de desarrollar e impulsar el crecimiento de las industrias y de las artes.

Durante el reinado de Isabel II la prensa femenina se afianzó y las mujeres pasaron a ser parte importante en las redacciones de los periódicos. Empezó a surgir un tipo de prensa de mujeres, escrita por ellas y dirigida a ellas. Aunque hubo algunos intentos de progreso literario, como explica Sánchez Llama en su investigación sobre las escritoras isabelinas, las prácticas culturales lideradas por la aristocracia dificultaron la modernización de la sociedad española y determinaron, en gran medida, la literatura producida en España hasta la Revolución de 1868. Además,

---

<sup>279</sup> «Todos estos grabados eran de excelente calidad y aparecían con el pie 'Modas de París' y en las páginas siguientes se explicaban los figurines con todo detalle: el color que tenía cada uno de ellos, el tipo de tela, los complementos que se podían añadir, etc. Casi todas estas ideas provenían de dos revistas francesas *Petit Curier* y *Journal des Dames et des Modes*», GONZÁLEZ DÍEZ, Laura; PÉREZ CUADRADO, Pedro. «"La Moda elegante ilustrada" y "El Correo de las Damas", dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX». *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 2009, vol. 8, pp. 53-71.

<sup>280</sup> Tal es el caso de *El Iris del Bello Sexo* (La Coruña), publicado en 1841 o *La Psiquis* (Valencia), publicado en 1840 en la Imprenta de Manuel López ambos de vida muy breve.

el predominio del llamado *canon isabelino*<sup>281</sup> que subsistió hasta el último tercio del siglo XIX, estuvo en la base de las prácticas literarias y de la prensa periódica escrita por aquellas mujeres que se mantuvieron bajo el influjo institucional y que tenían prestigio y un notable reconocimiento garantizado por la cultura oficial. Los pequeños avances del liberalismo adoptado por el régimen isabelino, «y el escaso espíritu burgués de la clase media española, más identificada, salvo excepciones, con las nostalgias del pasado»<sup>282</sup>, no facilitaron un desarrollo cultural burgués al nivel de Francia o Inglaterra.

El público al que se dirigía la prensa periódica isabelina seguía identificándose con valores ideológicos tributarios del Antiguo Régimen, aunque cabe decir que ya se había abierto el camino para promover la libre circulación de ideas. Este proceso fue lento teniendo en cuenta el grado de incultura —mucho mayor en el caso de las mujeres y mucho mayor en el mundo rural— pero ya se había iniciado y fue progresivo a lo largo de las décadas posteriores.

En este ambiente cultural se gestó un feminismo conservador donde se reivindicaba fundamentalmente la educación. Este aspecto esencial en el desarrollo social de la mujer, permitió situarla en un nivel cultural y económico que le otorgó una cierta independencia. Independencia que más bien iba dirigida a hacer de ella una profesional en el oficio principal de esposa y madre y después a ejercer la beneficencia y la caridad con los más necesitados. El desarrollo profesional en otros ámbitos todavía estaba por venir<sup>283</sup>. Un ejemplo de periódico redactado por mujeres y que respondía a ese *canon* oficial, fue la *Gaceta de las mujeres* (1845) aunque solo duró un año y por tanto no tuvo apenas repercusión.

En estos momentos, la industria de la moda utilizó como altavoz comercial la prensa femenina. A esta propagación del valor social de la indumentaria ayudaron

---

<sup>281</sup> El autor explica el «canon isabelino» como las «prácticas culturales que privilegian el contenido virtuoso en la definición de la belleza estética fusionando una lectura conservadora y aristocrática del neoclasicismo con las propuestas más tradicionalistas del movimiento romántico. A la nostalgia de las antiguas costumbres hemos de añadir otros temas recurrentes en este proyecto intelectual: defensa de las instituciones monárquicas y eclesiásticas, intenso nacionalismo antirrevolucionario y hostilidad a la cultura impresa de origen francés traducida en España desde 1833», SANCHEZ LLAMA, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833-1895*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 66.

<sup>282</sup> SANCHEZ LLAMA, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas...*, p. 61.

<sup>283</sup> «Las escritoras isabelinas de la generación de 1843, sin embargo, adoptan en sus revistas una compleja posición editorial que hace coexistir el tradicionalismo político más rancio y las medidas liberalizadoras en sus efectos finales. Grassi de Cuenca, Sáez de Melgar y Sinués de Marco inician un sugestivo camino en el que no siempre alcanzan un resultado satisfactorio. Su mérito estriba en plantear el dilema de la educación de la mujer en publicaciones que combinan los tonos mundanos con las inquietudes pedagógicas», SANCHEZ LLAMA, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas...*, p. 209.

desde muy temprano los periódicos y las revistas, transmisores y constructores de mensajes que se difundieron de forma elitista durante la Ilustración y masiva durante este periodo. El traje, pensaban las aristócratas y las burguesas del siglo XIX, debe disfrutarse en sociedad porque el objeto de la moda, como el de cualquier otro signo, es la comunicación, mirar y hacerse mirar. Aunque esas modas se vincularan a comportamientos aristocráticos, la burguesía no sintió aversión, más bien todo lo contrario, ese mecanismo de imitación del que ya hemos hablado, contribuyó a la rápida apropiación de los hábitos frívolos de las aristócratas que desde los siglos del auge de las leyes suntuarias habían querido dejar claro las distancias con prohibiciones y directrices muy concretas. La mujer burguesa deseó adquirir un aspecto elegante y distinguido y para conseguirlo no dudó en dirigir su atención a las referencias estéticas aristocráticas.

En esos momentos se fueron entremezclando los periódicos de carácter general con los específicamente dedicados a la moda, un ejemplo fue *La Elegancia* (1846-1847) —también de breve duración— con el subtítulo explicativo: «boletín de gran tono, museo de las modas de París, Londres y Madrid», ofrecía figurines y patrones para la confección, así como artículos sobre las producciones más emblemáticas de la cultura francesa. *La Ilusión* (1849-1850), fue otra publicación como su título indica «de ciencias, literatura, bellas artes y modas dedicado al Bello Sexo», con la peculiaridad de facilitar a las lectoras objetos o prendas provenientes de París. La visión de la mujer seguía siendo en función del hombre y el único elemento crítico que se reflejaba era el de la educación, que en comparación con la de los hombres resultaba muy deficiente. *Ellas* (1851-1853) fue otro semanario, al principio de carácter reivindicativo, con una cierta exaltación del feminismo<sup>284</sup>. Este tono

---

<sup>284</sup> «La Europa entera se ha estremecido al solo preludio de nuestra cruzada femenina; todos los países han escuchado atónitos el grito de regeneración dado por nosotras y el prospecto de *Ellas* ha producido una confusión general, siendo un enigma que nadie alcanza a comprender ni a descifrar. Alarmados los hombres, considerando la gran probabilidad del término prodigioso de esta empresa, han prorruído en lastimeros clamores, y una fuerte sacudida causada por el gran susto de la gran masa masculina, ha puesto en peligro a todo el orbe cristiano. Ellos han temblado el pavor se ha recogido en sus corazones, y nuestro triunfo parece afianzarse de esta manera. Bello se presenta el horizonte del porvenir, hijas de Eva ¡Sus! ¡A reñir sin tregua! Ellos ¿qué significa esta palabra? ¿Acaso querrán manifestar un poder absoluto, una facultad universal, un derecho indisputable a la dominación de las criaturas? ¿Acaso hemos podido creer que solo ellos son capaces de figurar en el mundo intelectual, de ejercer la autoridad sobre todas las cosas y de mantener bajo su exclusiva dependencia cuantos elementos constituye las sociedades? ¡Cuán lejos estamos de pensar de ese modo! Nos creemos con facultades más extensas de las que se nos señalan; nos juzgamos aptas para mucho, y he aquí porque no hemos vacilado en escribir, dando a luz un periódico para nosotras, donde se ventilen todas las cuestiones que hasta el día hayan permanecido entre el polvo del olvido.

reivindicativo e incluso beligerante y, por tanto, bastante novedoso teniendo en cuenta que nos encontramos en 1851, estuvo presente en pocos números, hasta convertirse en un periódico más acorde con las publicaciones femeninas de la época<sup>285</sup>, llegando al consabido periódico de modas con los figurines habituales, que tomaría el título de *Correo de la Moda* (1851-1889), el periódico que más nos interesa resaltar por su pervivencia en los años. Se trataba de una publicación quincenal con abundantes figurines procedentes de *Le Moniteur de la Mode* (1843-1909) de París. La temática era variada: poesías, novelas por entregas, modas, viajes, y una sección fija de instrucción, encaminada a la mejora de la educación de las mujeres, donde Antonio Pirala, su autor, justificaba la educación de las mujeres, que debía de ser distinta de la de los varones porque su misión en la sociedad difería radicalmente<sup>286</sup>.

Otro periódico que apenas duró dos años fue *La Mujer* (1851-1852) el fin último, como anota Jiménez Morell, era mejorar la situación de la sociedad por medio de la educación y la ilustración de la mujer para que esta pudiera llegar a transformar la sociedad y evitaba, en cualquier caso, el tema de la moda para centrarse en estos logros. Las publicaciones femeninas de esta etapa se caracterizaron, por mantener ese «precario equilibrio entre la frivolidad mundana de la moda y el deseo de las escritoras por instruir a las mujeres burguesas»<sup>287</sup>.

A mediados del siglo XIX surgieron en la prensa corrientes nuevas más inclinadas hacia las ideas fourieristas y feministas, es el caso de *El Pensil del Bello Sexo*, publicado en 1845, de corta vida, «periódico semanal de literatura, ciencias,

---

Dispuestas nos hallamos a sostener la dignidad que nos compete», «Cuatro palabras», *Ellas*, 1 de septiembre de 1851, p.1.

<sup>285</sup> Las editoras tuvieron que dar una explicación: «en un artículo de la ya *Gaceta del Bello Sexo* (nuevo subtítulo que aparecerá el 8 de diciembre de 1851), titulado «a nuestras suscriptoras» y firmado por «las redactoras», se expone el fin que las mueve a sacar esta revista a la calle (no sin antes explayarse en explicaciones sobre el cambio de título, debido, aseguran, a un error de interpretación de su primer número por parte de los hombres: «la palabra emancipación de la mujer inscrita en la bandera que enarbolamos en el primero de septiembre, y que solo podía tomarse en sentido hiperbólico, ha sido interpretada en su aceptación demasiado lata y seguramente muy distante a nuestras intenciones» y prosigue, aclarando lo que querían expresar en aquella inicial proclama: «la mujer no está destinada a ser un Napoleón o un Washington, ni lo está tampoco para dominar a estos hombres con su seducción o malas artes. Su misión es más noble; su imperio debe limitarse al recinto de la familia, y su más bella gloria es reinar en él por su ternura, su modestia y su razón bien cultivada. Su destino es influir en el ánimo del hombre con sus virtudes, cumpliendo las obligaciones de buena hija, buena esposa y buena madre, para que él llene a su vez los deberes de buen ciudadano», JIMÉNEZ MORELL, Inmaculda, *La prensa femenina en España...*, p. 86.

<sup>286</sup> «No sostendremos que la educación de la mujer deba ser la del hombre, diferente aquella de éste en su naturaleza, en su carácter, en sus inclinaciones, en su misión, no debe dársele la misma enseñanza escolástica que a nosotros», *El Correo de la moda*, 30 de enero de 1852.

<sup>287</sup> SANCHEZ LLAMA, Iñigo, *Galería de escritoras isabelinas...*, p. 144.

educación, artes y modas, dedicado exclusivamente a las damas», como dice en su título; o *El Pensil Gaditano* que fue el órgano por el cual se expresaban los seguidores de Fourier, a partir de 1857 lo dirigió Margarita Celis, María José Zapata y José Bartorelo bajo el nombre de *El Pensil de Iberia*.

Jiménez Morell considera que la primera revista española eminentemente feminista fue *El Nuevo Pensil de Iberia*, y que a pesar de su subtítulo «revista de literatura, de ciencias, artes y teatro», se centraba fundamentalmente en el análisis crítico de las condiciones de vida de la clase trabajadora y de la mujer, a partir de los supuestos del socialismo utópico y la propagación de las soluciones que ofrecía el fourierismo<sup>288</sup>. El tema de la educación aparecía en un número importante de páginas con un sentido nuevo, no solo dirigida a desempeñar bien su función familiar sino también con una cierta proyección social<sup>289</sup>.

En la década de los años sesenta se produjo un retroceso respecto a los periódicos de las décadas anteriores en los que había una mayor preocupación por la situación de la mujer y lo concerniente a la discusión sobre su mejora social. Este retroceso se debió a una vuelta al conservadurismo previa a la explosión revolucionaria de 1868. En esos años los conatos liberales traducidos en novedosas ideas sobre la mujer, impresos en periódicos, fueron desapareciendo para rescatar las posturas más conservadoras de los años anteriores. Fueron las propias mujeres las que defendieron y buscaron mantener la situación social alcanzada por la nueva clase burguesa e intentaron, por todos los medios, acallar las voces de las disidentes. Dentro de este periodo podemos mencionar la existencias de cuatro revistas *La Educanda* (1861-1865), era una revista quincenal dedicada a la educación, la enseñanza y las modas; *La Violeta* (1862-1864), revista de literatura, ciencias, teatros y modas dedicada a la reina Isabel; *La Mariposa* (1866-1868), y *Los Ecos del Auseva*

---

<sup>288</sup> JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España...*, p. 107.

<sup>289</sup> «Si la educación femenina se mantenía en los límites que conocemos, se debía al temor de que si estudiaba, la mujer podría abandonar «sus» obligaciones domésticas: ¡el caos se adueñaría del hogar, puntal de la sociedad burguesa y moderada de la segunda mitad del siglo! A dicha preocupación contesta Antonio Quiles en los siguientes términos sería terrible argumento en contra de la actual organización social, que por la empírica y rutinaria organización del menaje aislado se obligue a una parte de la humanidad dotada de talento y grandes aptitudes a ocuparse en faenas contrañas a su vocación y sin valor para la sociedad a quién priva, ejecutándolas, de los tesoros que haría brotar la inteligencia femenil bien cultivada. El autor introduce dos elementos nuevos en el tratamiento de la cuestión: por una parte, a la consideración del trabajo doméstico como «menaje asilado», al que, por lógica, se contraponen la socialización del trabajo doméstico —lo que encaja perfectamente con los planteamientos falansterianos del fourierismo— y, por otra parte, la consideración de las tareas domésticas como carentes de valor social», *Ibidem*.

(1864-¿?)<sup>290</sup>. En las cuatro revistas se abordaba la temática del destino de la mujer en la configuración de su misión de esposa y madre. Dentro de la generalidad de los temas, se afrontó el asunto del trabajo de la mujer defendiendo —como lo hizo *La Mariposa*— de forma rotunda y reivindicativa, el derecho de la mujer a acceder a todas las profesiones ostentadas por los hombres. A pesar del carácter moderado de estos periódicos, defendían un cambio social sobre la condición laboral de la mujer, aunque este trabajo nunca fue en contraposición a la primera obligación: atender su hogar, en este sentido los trabajos se consideraban validos para las mujeres que todavía no habían accedido al matrimonio<sup>291</sup>.

Una revista muy significativa también por el título fue *El Ángel del Hogar*, publicada entre 1864 y 1869, su directora fue M<sup>a</sup> Pilar Sinués de Marco (1835-1893). Esta revista se dirigió hacia un público burgués y con un cierto tono liberal aunque muy comedido; sus contenidos eran generalmente reseñas de moda, secciones pedagógicas o moralizadoras, manuales de urbanidad y crítica literaria; sobresalía en los textos la preocupación general sobre la educación de la mujer.

En los casi tres años que separan el Gobierno provisional (1868-1871), de la coronación de Amadeo de Saboya (2 de enero de 1871), salieron a la luz 309 publicaciones; incluso se habla de una explosión periodística, que en ningún caso, estaba en consonancia con la capacidad lectora de las mujeres, ya que en 1870 solo el 9,6% de las mujeres sabían leer y escribir. Aun así un gran número de ellas se consagrarían a la lectura.

Una figura clave en estos momentos fue Concepción Arenal<sup>292</sup>, colaboradora en la prensa y autora de obras literarias tan importantes como *La mujer del porvenir*

---

<sup>290</sup> Periódico, fundado en 1864 por Robustiana Armiño (1821-1890). Fue el primer periódico dirigido en solitario por una mujer.

<sup>291</sup> En un breve relato escrito por R. Mesa de la Peña, nos muestra esta realidad. La modistilla se va a casar, el pretendiente al ver que el trabajo de su futura mujer está quebrantando su salud, decide, romper la máquina, causante de sus infortunios, no sin antes reunirse en casa con la madre de su novia y juntos hacer un acto de reverencia hacia la máquina que como dice la madre ha posibilitado que su hija se ganara la vida honradamente: *Esa máquina inolvidable que ha conservado a mi hija honrada y pura para usted*. Es un ejemplo de la idea extendida de que la mujer una vez casada no necesitaba trabajar. Se ve el trabajo como una cuestión negativa de mera supervivencia. Una vez pasaran a depender de sus maridos no necesitaban ganarse la vida honradamente. «*La Máquina*», *Blanco y Negro* el 20 de diciembre de 1902.

<sup>292</sup> Concepción Arenal (1820-1893). Nació en el Ferrol en 1820. Disfrazada de hombre entró a los 21 años en la Universidad de Madrid y obtuvo la licencia de Derecho. Se casó enseguida con un compañero de estudios y comenzó a escribir artículos para la revista *Iberia* firmado con el nombre de su marido «Quedó viuda muy joven, con dos hijos y sin apenas recursos para vivir (...) fue la primera criminalista y la primera autora de un tratado de Derecho Internacional en España. Los títulos de sus libros *La mujer del porvenir*, *La emancipación de la mujer en España*, *La educación de la mujer en España*, *El trabajo de las mujeres*, *La mujer en su casa*, dicen mucho de sus preocupaciones. Estos

(1869), serie de artículos sobre las conferencias dominicales para la educación de la mujer, celebradas en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, donde cuestionó la supuesta inferioridad de la mujer. Defendió su capacidad intelectual y la necesidad de instrucción y alabó la posibilidad de trabajos aptos para ellas; argumentaba que la mujer podía ejercer toda profesión u oficio mientras no exigiera mucha fuerza física. Había muchas profesiones que podían ser realizadas por ellas porque respondían muy bien a su manera de ser, otras, en cambio, no resultaban aptas; por ejemplo la profesión de las armas. Realizó afirmaciones tales como: «no puede haber incompatibilidad esencial entre el cultivo de esa inteligencia y el cuidado de las atenciones materiales de la vida»<sup>293</sup> y así explicaba que aunque durante la época de crianza «tuviera que dedicarse al cuidado exclusivo de sus hijos y no pudieran hacer otra cosa (...) ¿no tiene la mujer tiempo y necesidad de cultivar sus facultades para que su trabajo sea más útil y más lucrativo y para perfeccionarse?»<sup>294</sup>.

Muchas mujeres escritoras coincidían en esta defensa de la instrucción femenina por una necesidad perentoria, ya que era la mujer la encargada de la educación de los hijos desde muy temprana edad y, por lo tanto, para poder desempeñar este papel era necesario un mínimo de instrucción. También defendió el matrimonio como una cuestión de amor y no de conveniencia social, derivando de ahí toda la teoría social sobre el amor maternal y el amor de caridad con todas sus manifestaciones en las obras de beneficencia tan de moda en estos momentos.

Junto a estos avances que podríamos considerar moderados, hubo algunos conatos ideológicos de deseos de igualdad en derechos y deberes considerados, en algunos casos, como teorías que defendían un estilo de mujer liberada. Estas ideas fueron observadas por muchas mujeres como un contra modelo y no fueron bien recibidas por la mayoría de la población femenina anclada en la tradición<sup>295</sup>.

---

libros, junto con sus artículos, constituyen documentos históricos inestimables en torno a la condición de la mujer en nuestro país. (...) Estuvo ligada por una gran amistad con Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, una de cuyas aspiraciones era la educación de la mujer», PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939...*, p. 30.

<sup>293</sup> ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir*, Vigo: Ir Indo, 2000, p. 125.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>295</sup> De tal manera que «modelo y contra modelo se mantendrán en conflicto a lo largo del siglo. Aquél propagado por el sistema que lo creó; este perseguido y marginado. Ni siquiera la revolución triunfante de 1868 asimilará formalmente la igualdad de sexos y otorgará el sacrosanto sufragio universal, al igual que en el 48 francés, exclusivamente a los hombres. (...) El modelo de mujer «ángel del hogar», forjado por la sociedad del moderantismo y propagado por la prensa femenina, es un modelo solo aplicable a las clases medias. Para la inmensa mayoría de las mujeres, las de las clases

En líneas generales entre las mujeres escritoras, ya fueran editoras de periódicos o colaboradoras, estaba poco definido el concepto de feminismo; la exaltación de la mujer se concebía en términos, más bien contenidos y algunas teorías que se vieron como una excentricidad y un deseo de emulación masculina, más que de progreso femenino, fueron duramente criticadas. Véase las duras palabras que algunas autoras hicieron de la corriente *bloomer*<sup>296</sup> lo ilustra la cita que extrae Jiménez Morell de *Los Ecos del Auseva*, publicado el 18 de abril de 1865:

¿No es la mujer misma la que con sus propias excentricidades ha dado pábulo a que se le insulte y escarnezca? ¿No es ella la que ha querido medir brazo a brazo y conquistarse derechos que las más de las veces pueden hacer valer sin caer en la extravagancia y el ridículo?(...)sucede con frecuencia que las mujeres que más alto hablan de emancipación, no la conciben sino en la mujer bloomer, en la mujer que bebe y fuma, que gasta pantalón y revolver, y que siempre que habla del hombre lo designa con el nombre de tirano.

Como dice Pena, la noticia más extensa sobre el *bloomerismo* la dio *El Correo de la Moda* en el número 52 correspondiente al mes de enero de 1852 a través de una larga reflexión:

«De entrada, la redactora nos relata una nueva conferencia que ha tenido lugar en Londres y se burla de la reivindicación de la emancipación femenina: “El bloomerismo sigue dando materia para serias y ridículas discusiones. Las reformadoras predicán sin descanso la cruzada contra las faldas, y continúan la obra de la emancipación femenina, sin dárseles un ardite de las burlas, chistes, sátiras y epigramas de que son objeto. Últimamente, una gran señora lady W... alistada en la nueva secta (...) protestó contra el impertinente dicho de Moliere: “la mujer, en mi opinión, es la propiedad del hombre”. Y concluyó su discurso con el grito de muerte a las faldas, que es la Marsellesa del Bloomerismo”. Poco más adelante, se deja bien clara la posición de la revista en contra del bloomerismo porque no le parece una moda seductora: “En achaque de bloomerismo, nuestras simpatías están a favor del partido conservador. Y valga la verdad, señoras: ¿qué motivo hay para renunciar a nuestro traje natural? Acaso las elegantes capotas, las graciosas mantillas, los ricos vestidos de seda, los cómodos mantones y chales de

---

trabajadoras, actúa como inalcanzable fórmula de asimilación», JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España...*p.163.

<sup>296</sup> Amelia Bloomer fue la autora del novedoso atuendo reivindicativo del pantalón para la vestimenta femenina, unido a otras reivindicaciones femeninas: «La formidable Mrs. Bloomer llegó a Europa en 1851 para difundir su «evangelio» e intentar inducir a las mujeres a adoptar su traje sensato, y, desde luego, no por ello menos femenino. Se trataba de una versión simplificada del corpiño de moda y una falda bastante ancha que llegaba por debajo de la rodilla, aunque debajo de esta, se podían ver unos pantalones holgados que llegaban hasta el tobillo, generalmente con un adorno de encaje al final. Este tímido intento de reformar el traje femenino provocó un increíble alboroto, burla y vituperio (...) Sin embargo el movimiento bloomer como intento de influir en la moda contemporánea, constituyó un auténtico fracaso. Unas cuantas damas avanzadas la adoptaron, pero las clases altas no quisieron saber nada del asunto y Mrs. Bloomer tuvo que esperar casi unos cincuenta años para poder vengarse, cuando los «bloomers» se adoptaron para montar en bicicleta», LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Apéndice de Enriqueta ALBIZUA HUARTE. Madrid: Cátedra, 1997, p. 185.

cachemira, no hacen resaltar más nuestros atractivos que el pantalón, el tonelete, la chaqueta de húsar y el sombrero a lo Robín de los bosques que constituyen el uniforme de esas amazonas alistadas en las banderas bloomeristas”»<sup>297</sup>.

Esta cuestión estuvo en boca de muchos y saltó al discurso público. Tuvo sus partidarios y detractores para los que resultaba poco decoroso copiar la indumentaria masculina. Finalmente el debate a favor no triunfó y se dejó el asunto de los pantalones para algunos deportes, como la bicicleta; así aparece en las imágenes de moda contemporáneas<sup>298</sup> hasta que, a principios de siglo XX, irrumpió la falda pantalón, como veremos más adelante.

Se puede concluir que durante los dos primeros tercios del siglo, las publicaciones periódicas sobre la mujer y para la mujer —en algunos casos escritas por ellas— lograron un ligero avance en la consideración social. Aunque todavía muy distante de los resultados posteriores, se puede hablar, al menos, de un deseo de cambio y transformación aunque no hubiera una idea uniforme de cómo debía darse ese cambio y qué aspectos esenciales eran los que tenían que cambiar. Quizá es el tema de la educación el ámbito más claro.

El tratamiento de *la moda* en estas primeras publicaciones, aun siendo un asunto de vital importancia, por cuanto sirve de reclamo para obtener un mayor número de lectoras, quedaba desvinculado de este proceso de transformación de la consideración social de la mujer ya que generalmente los artículos no trataban la moda desde la reivindicación femenina —a excepción de las referencias a las *bloomers* como ya hemos dicho— sino más bien desde una concepción que tenía que ver con el ornato y las cuestiones estéticas, convirtiéndose en un símbolo de clase y que permitía encontrar las referencias acertadas para continuar manifestando en cada caso el estatus social.

---

<sup>297</sup> PENA GONZÁLEZ, Pablo. «Dandismo y juventud», *REIS: Revista española de investigaciones sociológicas*, 2002, n° 98, p. 119.

<sup>298</sup> El ciclismo fue un generador importante de carteles modernistas, sobre todo catalanes por ejemplo Adriá Gual (1872-1944) o Alexandre de Riquer (1856-1920) con su famoso cartel *Salón pedal*, publicado en Madrid en 1897, en el que se ve a una dama de frente, en bicicleta luciendo los pantalones bombachos de moda. «Este nuevo arte que era el cartelismo moderno tenía también internacionalmente una cierta afinidad con el ciclismo: baste citar carteles como *La chaine Simpson*, de Toulouse-Lautrec (1896); *Cycles Perfecta*, de Mucha (1897); *L. H le Bo Peep Rode a Cycle*, de Robert Bailey (c.1898), o incluso el del vasco Manuel Losada, *Campeonato del Kurding 1897*, buen ejemplar del realismo sintético a la francesa, para corroborar que se estaba creando en Europa una cierta tradición de hermandad cartelismo-ciclismo», FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas fotomecánicas». En CARRETE PARRONDO, Juan (et al.). *El grabado en España (siglos XIX y XX). Summa artis: historia general del arte*. Tomo XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 477-478.

El panorama que encontramos en el último cuarto del siglo XIX, sigue la tónica de los años anteriores. Las escritoras más destacadas fueron Sofia Tartilán y Concepción Gimeno de Flaquer<sup>299</sup> que fundó la *Ilustración de la Mujer* (1873-1877), se trataba de un revista quincenal, vinculada a la Asociación Benéfica de Señoras ‘La Estrella de los Pobres’ dedicada, como dice en la cabecera «a la educación física, intelectual y moral de la mujer, a la caridad y beneficencia y a la justicia y protección mutua». Los productos de las suscripciones de esta revista se destinaban a la creación de escuelas gratuitas para niñas pobres: sus contenidos eran, en algunos casos, de denuncia a la educación tradicional de la mujer, con alusiones reformistas y emancipadoras, especialmente los artículos doctrinales relativos a la educación popular y al trabajo de la mujer. En 1882, la polémica Rosario de Acuña (1850-1923) escritora, pensadora y periodista, al iniciar su única participación en una revista femenina *El Correo de la Moda* (1851 a 1886), dividía a las lectoras en tres grupos: las aristócratas, que viven pendiente de la última moda, y no leen; aquellas que compran la revista por estar a tono, pero que ni siquiera la abren y un tercer sector de mujeres con sentido común entre las que confía ser de alguna utilidad con sus consejos prácticos.

A finales del siglo XIX, la prensa pasó por una serie de cambios significativos, caracterizados por el conflicto entre el peso de la tradición y un profundo deseo de renovación y de liberación. Un elemento importante fue la aparición de una nueva imagen de mujer culta e instruida no necesariamente de clase noble, muchas veces proveniente de la pequeña burguesía, que podía ser la hija del empleado, del comerciante, o del militar. Esta imagen fue difundida por la prensa femenina con una información detallada de los usos y las costumbres de esta nueva mujer.

---

<sup>299</sup> Para una información de conjunto sobre la labor literaria y periodística de Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) y Sofia Tartilán (1829-1888) se puede consultar el trabajo de M<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, pp 363-374. También recoge información muy interesante el grupo de investigación: *Escritoras y escrituras* de la Universidad de Sevilla: <http://www.escritorasypensadoras.com/fichatecnica.php/54>.

Las ideas de Concepción Gimeno de Flaquer, sobre la mujer quedan bien resumidas al final de su obra *En el salón y en el teatro*: «En resumen: la mujer posee una inteligencia tan poderosa como la del hombre, inteligencia que debe educar para aplicarla a distintos fines que él, teniendo en cuenta que está llamada a ser lo más grande, lo más difícil: educadora de la humanidad, ya que las primeras lecciones las recibe el hombre de la madre. Creedme, nos conviene mucho la ilustración, pero en manera alguna masculinizarnos (...) no pretendamos derecho electoral, señoras mías pidamos cultura intelectual. Si unimos este encanto a los físicos, nuestro dominio sobre los hombres, esos infelices tiranos, será absolutamente eterno» GIMENO DE FLAQUER, Concepción, *En el salón y en el tocador*, Madrid 1899, pp. 212-213.

A lo largo del reinado de Alfonso XIII el tipo de prensa femenina continuaba ese corte conservador. En este periodo destacan: en 1904 *La Mujer Moderna* publicado en Manresa, el 6 de octubre del año 1906 se inició en Barcelona la publicación de *La Dama*, en 1907 *La Moda Práctica* semanario dirigido por Amparo Busquets y Magda Donato y en 1909 salió a la luz *El Hogar y la Moda*. En este periodo, como en los anteriores, no se puede establecer un corte radical entre revistas de carácter feminista —en su sentido más rotundo— de otras dirigidas a las mujeres, clasificadas bajo el paraguas de revistas femeninas. Como dicen Saiz y Seoane rara vez se da el tipo químicamente puro:

«Frecuentemente, las revistas de carácter más renovador incluyen también temas de moda y hogar, que no dejan de interesar a sus lectoras más cultivadas o más progresistas. A su vez, las revistas más tradicionalmente femeninas pueden dar cabida en sus páginas a temas culturales o dedicar alguna atención a las reivindicaciones feministas, para rechazarlas o para aceptar un feminismo «moderado». De hecho no pueden dejar de reflejar el cambio que se va produciendo en la vida de las mujeres y que se evidencia sobre todo a partir de los años veinte»<sup>300</sup>.

Dentro de este tipo se encuentran el ya citado *El Hogar y la Moda o La mujer en su casa*<sup>301</sup>. En 1902 la librería Bailly Baillièrre lanza la publicación mensual *La mujer en su casa* se trataba de una publicación dedicada casi exclusivamente a las labores, como veremos en el epígrafe que lleva ese título. La mayor parte de la burguesía se preocupaba por los temas vinculados al hogar y la moda pero a esa minoría de mujeres que mostraban interés por los temas políticos, sociales, intelectuales, artísticos y literarios, también les interesaban estos asuntos; incluso en las revistas más alejadas de este espacio tradicional a veces incluían esta sección de *hogar y moda*, como medio para subsistir. A la vez las revistas de tinte más conservador iban haciendo pequeñas incursiones en el feminismo, valga como

---

<sup>300</sup> SAIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo...*, p. 189.

<sup>301</sup> Según Pérez –Villanueva, frente a las revistas de tono excesivamente ceremoniosos y de tipografía anticuada, denomina así algunas de las revistas de figurines, como *la Moda elegante*, «surgen otras centradas ya en la exaltación de valores característicos como el ahorro, el sentido práctico o la laboriosidad: *La mujer en su casa*, especialmente dirigida, desde su fundación en 1902, a las capas acomodadas de las clases medias, es un exponente muy ilustrativo de estas últimas», PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. «Modas y mujeres». En *España fin de siglo, 1898* (Exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura del 13 de Enero al 29 de Marzo de 1998 y en Barcelona en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" del 20 de Mayo al 26 de Julio de 1998). Barcelona: Fundació La Caixa, 1997, p. 153.

ejemplo el artículo publicado el 7 de septiembre de 1901 en *Blanco y Negro* escrito por Emilio Sánchez Pastor<sup>302</sup> titulado *Feminismo*, del que hablaremos más adelante.

Respecto a las revistas exclusivamente de modas de esta época destacan dos: *La Moda elegante* (1861-1927) y *La Última moda* (1888-1927)<sup>303</sup>. *La Moda elegante e Ilustrada* fue la publicación más importante en estos momentos. Tuvo varias etapas en su existencia. Empezó, como hemos comentado, en los años cuarenta en Cádiz con el escueto título de *La Moda*; al trasladarse a Madrid en 1861 fue adquirida por Abelardo de Carlos y Almansa (1822-1884), al poco tiempo pasó a llamarse *La Moda elegante*, y más tarde *La Moda elegante e ilustrada*, cesó en 1927. Daba información sobre la vida cotidiana de las mujeres de la burguesía acomodada, además de amplia información sobre moda «el número de secciones vinculadas a la moda se iba incrementando y también el de los grabados. Todos estos contenidos se acompañan de figurines y suplementos que aportarán a las suscriptoras patrones de los vestidos que están de moda»<sup>304</sup>, respecto a las ilustraciones mostraban siempre temas relacionados con la mujer predominando los bordados y el punto de cruz, el mobiliario para el hogar, los trajes y complementos y a veces incluso, peinados.

En 1888 se fundó *La Última moda*, de periodicidad quincenal que dejó de publicarse en 1927, será una de las más destacadas y longevas revistas ilustradas dedicadas a la moda y a las labores. Seguía el estilo de las revistas ilustradas francesas. Fundada por Julio Nombela (1836-1919) periodista y escritor proclive al conservadurismo de la Restauración Alfonsina. Apareció por primera vez el nueve de enero de 1888 y llevaba el subtítulo «Revista ilustrada hispano americana». Pronto alcanzó un gran número de ejemplares, difundidos tanto en España como en las colonias. Estaba provista de importantes ilustraciones —principalmente en la portada y páginas centrales— con grabados de modelos, figurines, vestidos, sombreros y otros complementos, así como patrones, labores y dibujos para bordar. Se iniciaba la publicación con una Crónica, firmada por Blanca Valmont<sup>305</sup>. Aunque a veces tocaba

---

<sup>302</sup> Emilio Sánchez Pastor (1853-1935), escribió abundantes crónicas de carácter político en *Blanco y Negro* y en *La Vanguardia*. Fue diputado por el partido Liberal de Sagasta.

<sup>303</sup> Las dos revistas han servido a lo largo de la investigación para establecer ciertos paralelismos entre las descripciones de moda que se publicaban en *Blanco y Negro* y las que publicaban las crónicas especializadas que escribían en estas publicaciones.

<sup>304</sup> GONZÁLEZ DÍEZ, Laura; PÉREZ CUADRADO, Pedro. «"La Moda elegante ilustrada" ...», p.62.

<sup>305</sup> Blanca Valmont, escribió estas crónicas desde el inicio de la publicación en 1888 hasta prácticamente el final de su vida. Cuando la revista modificó su apariencia en octubre de 1913, aunque siguió escribiendo algún breve ensayo, le sucedió en la redacción de la primera crónica Clementina. Sus artículos versaban sobre temas variados de interés para la mujer y fundamentalmente la

temas de actualidad general y el género de la biografía, la casi totalidad de sus páginas estaban llenas de artículos sobre la moda femenina (también sobre la infantil, y en algún caso sobre la del hombre) las labores del hogar, además de algunas cuestiones de salud e higiene, decoración y mobiliario, gimnasia, recetas de cocina, reglas de etiqueta, conocimientos útiles, curiosidades y otras cuestiones domésticas. Su triunfo fue sonado y así su propietario montó una imprenta propia y una editorial,

En 1907 se fundó *la Moda Práctica*, con patrones y figurines pero no limitándose a dar solo noticias de moda sino información más amplia para el hogar, consejos para la educación de los hijos, etc., Este tipo de revistas pretendían conquistar un mercado concreto y resultar rentables, la mayor parte de las mujeres burguesas, público al que iba destinado, les interesaban esos temas, pero también interesaban a esa minoría, que tenían puesto el punto de vista en los asuntos de carácter político, literario, social, intelectual, artístico, etc. De ahí que muchas revistas de carácter general introdujeran secciones, donde tradicionalmente se tocaban estos temas. Lo veremos en *Blanco y Negro* con las secciones dedicadas a la moda y al hogar.

Según Seoane, en el caso español, el considerado *periodismo feminista*, no empezaría como tal movimiento hasta los primeros años del XX, aunque en los años previos aparecieron muchos artículos y algunas publicaciones donde ya se advertían las matizaciones y peculiaridades que tuvo en el caso español y que hemos ido comentando. Los periódicos de tendencia más acentuada fueron *El Gladiador, órgano de la Sociedad Progresiva femenina y de la libertad de Conciencia* (1906-1908) *El Libertador, periódico defensor de la mujer y órgano nacional del libre-pensamiento* (1910) *Pensamiento Femenino* (1913), publicado por Benita Asas (1873-1968)<sup>306</sup> con un tono moderado pero con una constante alusión a la defensa de la mujer y a la conveniencia de mejorar su condición social, jurídica y económica.

Referente a la apariencia externa de estas publicaciones, se puede hablar de una importante evolución a lo largo de los años. El tamaño de las revistas y la mejora en la calidad del papel fue aumentando progresivamente desde sus inicios hasta

---

importancia de la moda en la vida moderna como expresión de las aspiraciones sociales y la psicología individual. Para una información más detallada sobre la producción de esta cronista en KATHELEEN E. DAVIS, *The Latest Style. The Fashion Writing of Blanca Valmont and Economies of Domesticity*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2004.

<sup>306</sup> Para más información sobre esta autora se puede consultar el artículo de BALLARÍN, Pilar. «Maestras innovación y cambios», *Arenal*, nº 6, Universidad de Granada, 1999.

mediados del siglo XX<sup>307</sup>. Sin embargo, el elemento más importante fue la parte gráfica que evolucionó al ritmo de los adelantos técnicos, culminando con la aparición de la fotografía. Las ilustraciones a partir de las fotografías fueron enriqueciendo notablemente las publicaciones y en el caso de las revistas de moda o las secciones dedicadas a la moda, tuvieron una importancia mayor. Las descripciones tenían más éxito si iban acompañadas de una imagen con la que la lectora pudiera hacerse una idea —lo más real posible— de la prenda en cuestión<sup>308</sup>.

Las revistas de moda ofrecieron un figurín en hoja adicional —como un suplemento— la mayoría de las veces impreso en el extranjero, normalmente en París. Cuando en el último tercio del siglo XIX, esos figurines se fueron incorporando al cuerpo de la revista, dieron lugar a las revistas ilustradas de modas. Con la aparición de la fotografía se produjo un cambio consistente, las revistas de modas se transformaron en un producto de mayor calidad y por tanto con posibilidades de mayor consumo. Como dice Concha Casajus, la adscripción de estas imágenes en la prensa, se produjo en las dos últimas décadas del siglo, cincuenta años después del descubrimiento de la fotografía. Hasta la década de los ochenta no fue factible poner letras y fotos en la misma página y hasta casi el final de esta década, no fue financieramente rentable. La autora de esta tesis expone que el inicio de la fotografía de moda, se encuentra en los primeros retratos de fotógrafos franceses a personajes importantes donde la moda no era el objetivo principal pero quedaba de manifiesto porque se trataba de fotografías de cuerpo entero<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> «La *Pensadora Gaditana* es un opúsculo in 16º de 14,5 x 9 cm. Los periódicos que nacen a partir de 1835, *La Mariposa*, *El Buen Tono*, *Gobierno Representativo del Bello Sexo*, etc., oscilan entre 19 y 25 cm. de largo, por 13ª 17 de ancho. El Correo de la Moda, que va de 1851 a 1886, cambia tres veces de formato, aumentándolo progresivamente. Los periódicos que se publican en la Restauración y hacia finales de siglo, tienden a ser ya de tamaño folio o superior. *La Madre de Familia* tiene 29x 20 cm. *La Ilustración para la Mujer*, 25,5 x 17; *La Ilustración de la Mujer*, 40 x 28; *El Álbum del Bello Sexo*, 32 x 24», PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939...*, p. 68.

<sup>308</sup> «Las primeras imágenes que aparecen, son dibujos acompañando, a la manera de viñetas, los títulos de los periódicos. Primero será una plancha fija característica e invariable. Posteriormente las revistas de modas incluyen en su portada un figurín que cambia de un número al otro. Más tarde será una fotografía (...) Constituyen la mayor parte de las veces una glosa figurativa del título que acompañan. Hay en esas imágenes como diría Rolan Barthes, toda una retórica que se trasluce en la composición, en las posturas, gestos de los personajes, incluso en el marco ambiental que los rodea (un interior generalmente). Toda una serie de connotaciones, en complicidad con el título, invaden nuestro inconsciente (o lo sacuden): mensajes elementales acerca del hogar, la familia, el trabajo digno, la piedad, la maternidad», Ibídem, p.69.

<sup>309</sup> CASAJUS QUIROS, Concha. *Historia de la fotografía de moda: Aproximación estética a unas nuevas imágenes*. Director: Antonio Lara García. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Sección: Historia del Arte, 1993.

## 5. *BLANCO Y NEGRO* EN EL MARCO DE LA PRENSA ILUSTRADA

*Blanco y Negro* en su origen se encontraba bajo el gran paraguas de la denominada *prensa ilustrada*<sup>310</sup>, por esta razón resulta necesario hacer un breve recorrido a través de este tipo de publicaciones que durante el siglo XIX proliferaron en España, sobre todo, a partir del éxito del *Semanario pintoresco*.

Algunos autores la identifican como una revista ilustrada, otros como una revista gráfica y otros como una revista gráfica ilustrada. Si tenemos en cuenta —citando a Sánchez Vigil— que ilustrado hace referencia a los dibujos y gráfico a la fotografía<sup>311</sup>, la realidad es que cumplió sucesivamente con los requisitos para ser incluida en las dos categorías. En sus orígenes la propia revista empleó el adjetivo ilustrada para autodefinirse. Durante los primeros veinte años estuvo presente este término bajo el título de la revista *Blanco y Negro: revista Ilustrada*<sup>312</sup>. En el número correspondiente al mes de diciembre de 1904, en el espacio que normalmente se dedicaba a las mejoras previstas para el año siguiente, todavía se la denominaba así:

*Durante el próximo año 1905, decimoquinto de la publicación de Blanco y Negro, se propone esta revista, demostrar su agradecimiento al público que*

---

<sup>310</sup> Para una información detallada sobre la historia de la prensa ilustrada en España, resulta muy interesante la obra de SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea, 2008.

<sup>311</sup> Según anota Sánchez Vigil, los términos *ilustrado* y *gráfico*, tuvieron distintas connotaciones «desde mediados del XIX hasta la aplicación global del grabado en las dos últimas décadas de ese siglo, se emplearon en el título el sustantivo *ilustración* y el adjetivo *ilustrado* para referirse a los dibujos, sustituido por el término gráfico al aplicarse la fotografía» *Ibidem*, p. 13.

<sup>312</sup> Este nombre aparecerá en el título de la portada hasta los años cuarenta que desaparece, quedando únicamente el nombre de *Blanco y Negro*.

*tan constantemente viene favoreciéndola y seguir mereciendo el preferente lugar que ocupa entre las publicaciones ilustradas españolas*<sup>313</sup>.

José Luis Herrera, empleando el otro término en cuestión, dice que se trata de «una revista gráfica que nace con el último decenio del siglo XIX (...) La novedad, la identidad de Blanco y Negro era eso: lo gráfico. Sin que por ello se resignara respecto a lo literario»<sup>314</sup>. Ciertamente no podemos hablar en sentido exacto de una revista gráfica desde el inicio. Herrera sale al paso de esta cuestión y hace algunas matizaciones «cuando nació Blanco y Negro no podía hablarse en serio de noticias gráficas. Es decir: lo gráfico no podía ser noticia, porque la técnica no estaba para esas velocidades». No obstante, la imagen ocupó un lugar destacado desde sus inicios, de tal manera que «imposible cualquier batalla por la rapidez, solo quedaba el hermoso y permanente empeño por la belleza. Estos dos caminos, el de la noticia gráfica y el de la belleza gráfica, van a ser la andadura de Blanco y Negro»<sup>315</sup>. Por esta razón, Luca de Tena no escatimó esfuerzos en conseguir la colaboración de parte de los pintores e ilustradores más importantes de la España de final de siglo. Incluso cuando la fotografía llenó las páginas de la revista, la obra de estos artistas no dejó de estar presente, confluyendo como dos notas características que definieron la realidad de esta publicación, según el desarrollo natural de ambos en cada momento.

A lo largo de los años, los editores buscaron también otros términos que encajaran bien con la esencia de la publicación, poniendo el acento en la temporalidad y en el contenido informativo. El título de *semanario de información general*, apareció en los años sesenta en un número especial que se publicó con motivo de la Exposición en París<sup>316</sup>.

Para introducir el inicio de la revista en el panorama periodístico contemporáneo a su nacimiento, vale la pena hacer un breve recorrido retrospectivo de la prensa ilustrada española durante el siglo XIX. Para ello haremos una diferenciación de las publicaciones que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XIX, que veremos en el epígrafe siguiente, y las que tuvieron lugar en la segunda

---

<sup>313</sup> *Blanco y Negro*, 31 de diciembre de 1904, p. 20.

<sup>314</sup> *Antología de Blanco y Negro 1891-1936...*, vol. 1, p. 12.

<sup>315</sup> *Ibidem*

<sup>316</sup> El 26 de noviembre de 1960 con motivo de la Exposición en París de Ilustraciones de Blanco y Negro (1891-1918), celebrada en los Salones de la Biblioteca Española (actual sede de la Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes de París) se editó un número especial en el que se definía brevemente lo que era la revista *¿Qué es Blanco y Negro? (...) desde su primer número consiguió el favor del público, siendo ininterrumpidamente la adelantada de las Artes Gráficas en España. Muchos podrán creer que Blanco y Negro es una revista de arte. Nada más lejos de la realidad. Es un semanario de información general. Blanco y Negro*, 26 de noviembre, 1960, p. 13.

mitad del siglo —algunas coetáneas a *Blanco y Negro*—, que veremos en el apartado «*Blanco y Negro* y la prensa ilustrada en la segunda mitad del siglo XIX».

## 5.1 LOS ORÍGENES DE LA PRENSA ILUSTRADA EN ESPAÑA

Según apunta Sánchez Vigil, las revistas ilustradas situadas cronológicamente entre el siglo XIX y el primer tercio del XX fueron el espejo del mundo. Un universo informativo que mostraba los hechos más relevantes a través de textos e imágenes. En un primer momento se recurrió a las imágenes a través de los grabados que revelaban cierto idealismo por la interpretación personal que hacían los artistas de los sucesos; pero más adelante, cuando irrumpió la fotografía, una gran dosis de realismo invadió el modo de dar a conocer los sucesos<sup>317</sup>.

Algunas de las revistas ilustradas más relevantes que se publicaron en España a lo largo de la primera mitad del siglo XIX fueron: *El Instructor* (1834-1841), editado en Londres, se trataba del primer magacín ilustrado en lengua castellana; *Almacén Pintoresco o El Instructor* (1834-1835), publicado en Cádiz; *El Artista* (1835-1836), con escasa vigencia (se publicó solo durante 15 meses); *Semanario pintoresco español* (1836-1857), publicado en Madrid y el más notable por su larga pervivencia de veintiún años; *Observatorio pintoresco* (1837); *El Panorama* (1838-1841) editado en Madrid; *El Museo de familias* (1838-1841); Otra publicación similar *Museo de las familias* (1843-1870), que se publicó en Madrid con una pervivencia mucho mayor. *El Fénix* (1844-1848) semanario valenciano de literatura, artes, historia, teatro. *El siglo pintoresco* (1845-1847), publicado en Madrid, y por último *La Ilustración* (1849-1857) considerado el primer periódico español de actualidades.

Según una de las clasificaciones que hace Alonso, podemos hacer una división de estos primeros magacines atendiendo a la información que nos dan los títulos y subtítulos. De esta manera se denominan, aludiendo a su contenido: instrucciones, almacenes, repertorios y enciclopedias; aludiendo a su carácter visual: observatorios, panoramas, museos; aludiendo a la temporalidad: semanarios, siglos y por último aludiendo al tipo de público: familiar, popular, universal. Dentro de los adjetivos que acompañan los títulos «el denominado pintoresco es el más abundante y persiste

---

<sup>317</sup> SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España...*, p. 13.

durante mucho tiempo después de 1849 tanto en periódicos enciclopédicos como de actualidad»<sup>318</sup>.

La prensa a partir de estas publicaciones, logró un medio de difusión con «nuevos códigos icónicos universalizadores, modernizados por los nuevos tratamientos técnico-artísticos de la xilografía y la litografía»<sup>319</sup>, también debido al desarrollo que permitió la revolución industrial y el ritmo de perfeccionamiento tecnológico de la imprenta española, aunque todavía sin llegar a los adelantos que en se estaban llevando a cabo en Francia o en Inglaterra.

Los antecedentes de la prensa ilustrada, según Alonso se encuentra en *los magazines*, considerados periódicos pintorescos y universales que «contienen el germen del periodismo gráfico maduro que suponen las *Ilustraciones* durante la segunda mitad del siglo XIX»<sup>320</sup>. Siguiendo el desarrollo cronológico de estas publicaciones el primer magazine escrito en lengua castellana, como ya hemos anunciado, fue *El Instructor* (1834-1841), editado por Ackermann y Comp.; su primer redactor fue José María Jiménez de Alcalá, en 1840 le sucedió Ángel de Villalobos, profesor del *King's College*. En la Introducción, explicaba la finalidad de este tipo de publicaciones que era la de «instruir al pueblo»<sup>321</sup>. Quedaban, sin embargo, excluidos los asuntos políticos y religiosos aunque sus columnas debían contener «una sana moralidad». Quería llegar a dar un cierto conocimiento a todos los que lo leyeran —de una forma barata y asequible— como el propio nombre indicaba. Se explicaban las materias que se tratarían para conseguir ese objetivo<sup>322</sup>.

---

<sup>318</sup> ALONSO, C., «Antecedentes de las Ilustraciones». En TRENC BALLESTER, Eliseu, et al. *La Prensa ilustrada en España: las "Ilustraciones" 1850-1920* (Coloquio internacional celebrado en Rennes, 13, 14 y 15 de febrero de 1992). Montpellier: Université Paul Valéry, 1996. p. 24.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>321</sup> «El editor del *Instructor* sin pedir perdón ni hacer apología en este primer número, estando convencido de la utilidad de facilitar una instrucción popular por medio de periódicos enciclopédicos y baratos, tan felizmente practicado en Inglaterra en estos últimos años y adoptado ya en Alemania y Francia, se ha encargado en la publicación de uno en castellano para facilitar información a aquellos que prefieran instruirse por medio de esta lengua (...) Dirigiéndose a la clase más numerosa del pueblo, cuyos individuos ocupados en sus respectivos empleos u oficios, no pueden cultivar las artes o ciencias en toda su extensión, y a los que es de esperar, les sea grato hallar en una publicación mensual un conjunto de información útil y entretenida que pueda contribuir a ensanchar la mente con un mayor conocimiento de las obras de la naturaleza y de la industria humana», *El Instructor*, enero de 1834, p. 1.

<sup>322</sup> «La Historia antigua con la descripción de los monumentos más interesantes (...) Noticias del estado actual de los varios países del mundo (...) con respecto a la instrucción pública, estado de literaturas y artes, agricultura, comercio, riqueza, fuerzas terrestres y navales, y todo lo comprendido bajo el nombre de estadística. Descripción de fábricas en grande, con la operación de las máquinas poderosas (...) Noticias de edificios modernos de mayor celebridad (...) información geográfica (...) extractos de las relaciones más interesantes de los viajeros de más reputación por su exactitud,

Este primer magacín adquirió especial significado por considerarse un puente entre los magacines europeos y las primeras publicaciones pintorescas peninsulares.

En el primer número de *El Almacén Pintoresco o El Instructor*, publicado en Cádiz, Domingo Feros, expuso su objetivo: llamar la atención sobre cualquier asunto de la vida y convertirse en «una biblioteca portátil barata»<sup>323</sup>.

Con estos dos ejemplos queda definido el propósito de estos primeros magacines: distraer, al mismo tiempo que se buscaba la instrucción; se trataba de facilitar una educación general a un número mayor de personas. Que su precio fuera asequible fue uno de los temas por los que lucharon todos los editores de la prensa ilustrada posteriores, su objetivo empresarial venían marcado por la intención de conseguir ser el más barato y luchar así con la competencia.

En 1835 salió a la luz *El Artista* impulsado por el escritor Eugenio de Ochoa y por el pintor Federico de Madrazo de escasa vigencia, se publicó el 5 de enero y finalizó en 1836: «Constaba de doce páginas y tenía un formato de 219 por 157 milímetros. Acompañaban al texto grabados y láminas litografiadas en negro»<sup>324</sup>. Se encontraba en la misma línea de la publicación francesa *L'Artiste*, de Achille Ricourt, al que, en ocasiones, llegó a plagiar. Este semanario recogía la estética del Romanticismo —de edición muy cuidada, casi lujosa— con litografías de gran calidad. Sus principales colaboradores fueron Espronceda, Campo Alange, García

---

conocimiento e imparcialidad (...) la meteorología es otro ramo de instrucción (...) la creación del mundo formará un lugar distinguido en las columnas del Instructor (...) La Historia natural presenta un campo inmensurable» *El Instructor*, enero de 1834, p. 2.

<sup>323</sup> «Nos proponemos abrir un verdadero almacén de curiosidades: queremos que se encuentren en él todas clases de objetos, antiguos, modernos, animados, inanimados, naturales, civilizados, salvajes, pertenecientes a la tierra, al mar y al cielo, a todos los tiempos y a todos los países (...) Queremos, en una palabra, imitar en nuestros grabados, y describir en nuestros artículos, todo lo que merezca llamar la atención y fijar las miradas, todo lo que ofrezca un recuerdo interesante, conversación o estudio. Nuestro almacén, empresa bien distinta de las acostumbradas, se recomienda a todo el mundo por sí mismo; pero está principalmente consagrada a los que no pueden costear las grandes obras, cuyos extractos se encontraran en él, y de este modo tendrán una especie de biblioteca portátil sumamente barata. Nuestro deseo primero es interesar y distraer, la instrucción vendrá después por sí misma sin violentar y no tememos que se retarde demasiado: no estará revestida de la fórmula pomposa, severa y fatigosa de la enseñanza especial y metódica, y su influencia se ejercerá al modo de aquella educación general que las clases acomodadas de la sociedad sacan de sus relaciones habituales con los hombres distinguidos, de las lecturas variadas y escogidas, y de las relaciones de los viajeros. Estas relaciones, estas lecturas, estos viajes no están al alcance del mayor número de personas y el objeto de nuestro almacén será suplirlas en sus artículos (...) Contamos para los artículos de nuestro almacén con varios periódicos, que bajo el mismo plan se publican en otras naciones y extractaremos de libros originales los concernientes a nuestra patria (...) Este papel se compondrá por ahora de tres pliegos de impresión del tamaño de este primer número, y además llevará dos láminas grabadas que representen objetos de los explicados en nuestros artículos siendo estas ejecutadas por buenos profesionales», *El Almacén Pintoresco o El Instructor*, 1 de Julio de 1834.

<sup>324</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística: Prensa Española editora de "ABC" y "Blanco y Negro" (1891-1978)*. Madrid: Prensa Española, 1980, p. 1

Tassara, Pastor Díaz o Zorrilla, fue famoso por haber publicado por primera vez *La Canción del Pirata* de Espronceda. Se trataba de una publicación dedicada a mostrar las bellas artes y la literatura, conscientes de que una parte de la sociedad estaba interesada por estos temas, el público al que iba dirigido era, por tanto, más selecto; quizá por esta falta de amplitud de temas su pervivencia fue menor<sup>325</sup>.

El más importante fue *Semanario pintoresco español*, fundado por Mesonero Romanos en 1836 hasta 1857. Su principal objetivo —similar a los ya citados— fue potenciar de una manera barata la lectura haciéndola más asequible, como él mismo dirá en el primer número<sup>326</sup>. Mesonero consideró un adelanto y un logro importante, comparable con los mayores inventos promovidos por la industria, el haber conseguido realizar publicaciones periódicas accesibles<sup>327</sup>. Partió del éxito de las dos publicaciones que unos años antes habían empezado a triunfar en Inglaterra y Francia, se trataban del *Penny Magazine* que comenzó su andadura en 1832 en Londres y el *Magasin Pittoresque* a principios del año 1833 en Francia. Estas publicaciones tuvieron la originalidad de introducir imágenes facilitando así la lectura<sup>328</sup>. El furor literario pintoresco que se apoderó del pueblo francés, fue una razón importante para que los grandes literatos no dudaran en difundir sus obras a través de estos medios de tan largo alcance<sup>329</sup>. No se trataba de publicar una enciclopedia sino lograr la instrucción y el recreo de una parte importante de la población. Dejaba claro Mesonero que no era un periódico político al gusto de tantos

---

<sup>325</sup> «Todavía hay en nuestra desencantada sociedad moderna, algunas almas privilegiadas que creen en las bellas artes porque son capaces de descubrirlas; aún hay personas que sin desdeñar lo positivo, aprecian lo ideal y saben que, el hombre no es un materialismo mecánico, sino una creación sublime, una emanación de la divinidad. Pues bien; con estas personas habla el ARTISTA; a ellas solas dirige sus acentos, porque ellas serán las únicas que simpaticen con él», *El Artista*, 5 de enero de 1835, p. 3.

<sup>326</sup> «Dos medios hay en la literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato», *El Semanario pintoresco español*, abril de 1836, p. 4.

<sup>327</sup> «Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria, han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas (...) la lectura era la rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas; un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible a su prosperidad», *Ibidem*.

<sup>328</sup> «Improvisar en medio de sus narraciones agradables dibujos que hacen más perceptible el objeto de que se trata, y los moldes de ellos colocados en las mismas prensas que los caracteres tipográficos, pudieron dar el inmenso número de ejemplares necesarios para venderse a precios ínfimos», *Ibidem*.

<sup>329</sup> «Los ministros Thiers y Guizot y los célebres Alejandro de Laborde, Casimiro Delavigne, Victor Hugo, Alejandro Dumas, Alfonso de la Martine, Balzac, Nodier, Eugenio Sue, Federico Soulier, Gozland, Jouy, Scribe, la duquesa de Abrantes, (...) todas las notabilidades, en fin, políticas, científicas y literarias de aquel país, se apresuraron a adoptar un medio que les ponía en tan inmediato contacto con el pueblo, y consignaron en estos repertorios producciones encantadoras de todo género», *Ibidem*, p. 5.

que se publicaban en esos momentos, prefirió huir de esas cuestiones por estar «sometidas a plumas más diestras».

*El Observatorio* solo se publicó durante el año 1837, se trataba de una revista específica de literatura y bellas artes, encuadrada en el movimiento romántico español. Comenzó a publicarse en mayo de 1837 con una frecuencia semanal hasta su desaparición el 30 de octubre. Los textos iban acompañados de grabados, dibujos, retratos, etc. Asimismo editó dos colecciones con grabados y láminas litografiadas de tirada aparte. En la *Advertencia* el editor criticaba el fraude de otros periódicos que en sus *Prospectos* anunciaban una serie de promesas que no eran capaces de llevar a cabo y enumeraba las causas reales que habían motivado el declive de muchas de las empresas periodísticas: «1º el excesivo coste, 2º la falta de interés, 3º la falta de cumplimiento en lo ofrecido»<sup>330</sup>. Los temas fueron «historia cronológica y natural, la biografía de los hombres más eminentes por sus virtudes, talentos o valor, la descripción de los edificios estatuas y ciudades de España (...) Aplicaciones y juegos sorprendentes de física, el estado antiguo y moderno de las artes bellas y liberales. Artículos de costumbres, cuentos, y composiciones poéticas; y en fin en el número último de cada mes, una relación de la variedad de las modas»<sup>331</sup>.

*El Panorama* subtítulo «periódico de literatura y artes», que después se amplió con «periódico de moral, literatura, teatros y modas», en *el Prospecto*, explicó algunos datos interesantes, entre otros, que ha absorbido a otro periódico: *Siglo XIX* y también exponía su contenido<sup>332</sup>.

*El Museo de familias* editado en Barcelona, fundado y dirigido por Antoni Bergnes de las Casas (1801-1879), inspirado en las revistas inglesas y francesas de la época, su título era prácticamente una traducción exacta de la publicación francesa *Le musée des familles*. Aunque como explicaba «no se crea que sea una copia servil del que con este dictado se está publicando en Francia»<sup>333</sup>. Contenía artículos divulgativos de ciencias físicas, naturales y médicas, resaltando los publicados sobre la teoría evolucionista de Lamarck y otros científicos; estuvo más atento que otras revistas a la sociedad industrializada, con artículos sobre economía, política,

---

<sup>330</sup> *El Observatorio pintoresco*, 1837, nº1, p. 1.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> «contendrá el Panorama con la extensión y variedad que sea compatible con su tamaño, cuadros de historia, novelas, anécdotas, biografías, relaciones de viajes, artículos de historia natural y de artes, poesías selectas e inéditas, etc.(...) Dos láminas, al menos, acompañará a cada número ya grabadas en madera o al agua fuerte. Los dibujos serán de nuestros artistas más distinguidos entre ellos los señores Esquivel, Villahamil, Gutiérrez y Elbo», *El Panorama*, 29 de marzo de 1839.

<sup>333</sup> *El Museo de familias*, 1838, nº 1, p. 5.

comercio y agricultura, incluía otros sobre filosofía, moral, educación, religión, y biografías. Además de los cuadros que reproducía de otras revistas europeas, resaltaban sus grabados locales de antigüedades y arqueología, de monumentos, vistas, paisajes y animales. Estaba dirigida a un amplio público —incluidas las mujeres— como diría explícitamente en la introducción, a quienes consideraba importantes lectoras. Al igual que en otras publicaciones anteriores la finalidad era la instrucción de una clase popular a la que le resultaba más asequible la lectura de estos textos<sup>334</sup>.

*Museo de las familias* quizá sea uno de los ejemplos más significativos de la prensa ilustrada española de la mitad del siglo. Fue fundada por Francisco de Paula Mellado. Esta revista fue la principal competencia del *Semanario pintoresco español*. También se consideró una imitación de las revistas extranjeras del mismo carácter, especialmente francesas. Se publicó cada mes, la primera entrega apareció el 25 de enero de 1843. No mostró ningún interés por las disputas políticas. Como dice el subtítulo su intención era ofrecer «lecturas agradables e instructivas», autocalificándose como publicación «independiente, puramente literaria y artística». Por su variedad de contenidos, la propia revista se definía como *periódico biblioteca*. En la *Introducción*, escrita por José de la Revilla, explicaba la razón de ser<sup>335</sup>.

*El Siglo pintoresco*, subtulado «periódico universal, ameno e instructivo, al alcance de todas las clases», era una publicación enmarcada, como las anteriores, en el movimiento romántico y costumbrista español, fundada por Vicente Castelló y Amat (1787-1860) y como dice la portada: director en la parte artística, de quien eran los dibujos y en la parte literaria, dirigido por Francisco Navarro Villoslada (1818-1895). Comenzó en abril de 1845, en números mensuales y similares al *Semanario*

---

<sup>334</sup> «La literatura propiamente como tal, la que habla al corazón y a la fantasía, nada ha hecho aun en beneficio del Pueblo; y este no solamente es el jornalero que en los días festivos puede dedicar algunas horas á la lectura de nuestro Museo, que en breve preferirá a los deleites groseros y perniciosos; es también el muchacho aprendiz, para quien este libro vendrá a ser un recreo instructivo, y quizás un freno moral; es además la soltera, la casada, la madre de familia, que preferirá nuestros escritos castos e interesantes, a las novelas ocasionadas e impuras que pervierten y descarrían; es el comerciante, el labrador, el soldado, el artesano, el marino, que hallarán en estas páginas instrucción y solaz; es sobre todo la niñez, cuya activa inteligencia, está pidiendo a todas horas alimento sano y sabroso que forme su corazón y entendimiento», *Ibíd.*

<sup>335</sup> «Necesario y útil es, en el siglo a que pertenecemos, divulgar cuanto sea posible los progresos intelectuales de un pueblo que, tras largos años de continua ansiedad y de incesantes sacrificios, logra entrar por fin en la carrera de su regeneración política (...) Bajo ese punto de vista nadie pondrá en duda la utilidad de publicaciones como la presente (...) Elegir y ordenar como el buen gusto, y la conveniencia lo exigen, los varios frutos del saber y del ingenio que deben decorar sus páginas. En ellas se abarca de una ojeada, por decirlo así, todo un siglo», *Museo de las familias*, 23 de enero de 1843, p. 1.

*pintoresco español*. Publicó artículos y crónicas de viajes, literatura, bellas artes, biografías, arqueología y antigüedades, historia, costumbres, educación, moral, comercio, geografía, bibliografía, ciencia, etc. En *la Introducción*<sup>336</sup> explicaba el interés por propagar entre todas las clases sociales los estudios sólidos y las lecturas amenas. Su finalidad, como diría más adelante, fue ilustrar y no tuvo reparo en afirmar —como ya habían hecho las publicaciones anteriores— la influencia de los periódicos editados en Alemania, Francia, e Inglaterra: «rival de ninguna, emulo de todas». En cualquier caso no quería el editor que se le confundiera con *Los almacenes* y evitaba ese término por considerarlo «un lugar desordenado de producciones», sin embargo sí que se define como un lugar donde tenían cabida «los artículos enciclopédicos». El logro fue haber sabido unir «los dos grandes elementos de la bibliografía moderna: la imprenta y el grabado; es decir el lenguaje del entendimiento y el lenguaje de los sentidos». El espíritu que le movía era religioso y social, y el lenguaje «sencillo y acomodado a la inteligencia de todos los talentos medianamente cultivados». En algunos aspectos quiso distanciarse de otras publicaciones con las que podía sufrir una cierta competencia, por ejemplo al final del prólogo, deja clara la diferencia entre prólogo y prospecto con el que muchos editores acompañaban el primer número<sup>337</sup>.

Con la publicación de *La Ilustración*, fundado y dirigido por el periodista, Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), que anteriormente fue propietario del *Semanario pintoresco español* (1847) y que dirigió otros importantes periódicos de la época, se inició un nuevo concepto de periodismo ilustrado, incorporando el dibujo de actualidad y cuidando más la presencia, tanto en la disposición de la información del precio, año de edición, número, etc., como los dibujos. De periodicidad semanal, su cabecera incluía un grabado donde aparece el Palacio Real, así como otros

---

<sup>336</sup> «Es un nuevo impulso, un nuevo paso en la senda de la ilustración progresiva de la sociedad humana: es un átomo si se quiere del elemento civilizador de nuestro siglo, de la discusión: un nudo más en el lazo de la publicidad. Y si este periódico se engalana profusamente para tener mayores atractivos, con la riqueza y esplendor que prestan las bellas artes a las producciones de la prensa; si este periódico, hijo del noble afán de contribuir a la ilustración española (...) logra propagar y extender en todas las clases sociales la afición a los estudios sólidos y lecturas amenas», *El siglo pintoresco*, 1 de abril de 1845, p. 2.

<sup>337</sup> «Este no es un prospecto, es un prólogo: no se anticipa a la obra con ánimo de sorprender la buena fe de los aficionados a las bellas artes y letras españolas: no precede al primer número como heraldo que se adelanta a publicar las glorias de su señor, ni aturde como el empírico con su charla impertinente antes de vender sus no experimentados remedios; sino que sale al mismo tiempo que la obra. Como guía prudente que al dará el primer paso en un terreno desconocido para los que conduce, hace de él una descripción rápida y exacta para animarlos a emprender el viaje o hacerles desistir de su empeño», *El Siglo pintoresco*, 1 de abril de 1845, pp. 3-4.

elementos arquitectónicos madrileños. Se estructuraba en secciones: *Historia de la semana*, *Panorama universal*, *Caricaturas* (viñetas), *Crónica científica*, *Amena literatura*, *Modas*, *Teatros*, *Revista de Madrid o Miscelánea*. Sus textos trataban la actualidad española y la extranjera. Incluía apuntes biográficos, noticias de sucesos, escenas de actualidad, artículos de crítica y textos de creación literaria. Reprodujo grabados de otras publicaciones europeas. Como novedad, dio cabida a una publicidad selecta y al final de cada año daba cuenta de un índice anual. Aunque no tenía prólogo, ni introducción, ni prospecto, en la primera página del primer número aparecía una breve explicación en la que destacaba la sencillez sin ambición y una buena dosis de realismo con el que presentaba el proyecto<sup>338</sup>. Los adelantos técnicos en España no estaban todavía al nivel de las otras ciudades europeas y la confección simultánea de dibujo y texto no había alcanzado el nivel deseado para que las láminas tuvieran la misma calidad. Tomó como ejemplo el *Illustrated London News*<sup>339</sup> editado en Londres desde 1842, para el aspecto de la primera página, que también representaba una vista de los edificios emblemáticos de Londres, y *L'Illustration* francesa, que salió a la luz en 1843. De los dos dice que empezaron modestamente y que «hoy están muy lejos de ser lo que fueron al principio», por tanto, hace falta tiempo y progreso para llegar a estar a la altura de esas publicaciones.

---

<sup>338</sup> «Damos hoy a luz el primer número de la Ilustración, apresurándonos a advertir que nuestros trabajos deben ser mirados ahora como ensayos imperfectos y no como muestra a propósito para juzgar del plan del periódico y de su desempeño» Fernández de los Ríos era muy consciente de las exigencias de fundar una publicación como esta por eso afirmaba: «No es cosa fácil fundar una publicación de las exigencias de esta, adquiriendo la colaboración de corresponsales y dibujantes, cual la requiere una obra en que deben consignarse con la pluma y el lápiz cuantos acontecimientos de interés general tengan lugar en el mundo; no lo es tampoco, y mucho menos en nuestro país, montar el servicio necesario para conseguir grabados y dibujos en madera hechos con la rapidez que nosotros hemos menester», *La Ilustración*, 3 de marzo de 1849, p. 1.

<sup>339</sup>*The Illustrated London News* y *L'Illustration* fueron los modelos y el precedentes de las Ilustraciones españolas en el caso de *The Illustraed* cuyo artífice fue Herbert Ingram constaba de 16 páginas y 32 grabados fue la primera revista del mundo de información semanal «*The Illustrated London News* afirmaba en su prefacio, por los años 1842-1844 que sus ilustraciones eran el registro pictórico de la historia del mundo y que eran capaces de formar la mente de los hombres y de enaltecerlos a través de las cualidades permanentes del arte: la universalidad, la verdad, la totalidad. El tono de moralidad y de educación que adoptó la revista la dirigió a las respetables familias inglesas para las cuales la revista preservaba, inviolada y excelsa, la pureza de sus columnas» En el caso francés dirigida por Alexandre Paulin, que se inspiró en el modelo británico «*L'Illustration* explora el terreno de la búsqueda de las fuentes de información, lo que será la base del periodismo moderno. La relación escrita viene acompañada de vistas, de mapas, de dibujos (...) las imágenes tienen más importancia que el texto, ocupan el 50% de la superficie del semanario», TRENC Eliseu, «Los modelos extranjeros, *The Illustrated London News* y *L'Illustration*». En TRENC BALLESTER, Eliseu, et al. *La Prensa ilustrada en España...*, p. 57.

Como conclusión podemos afirmar que la característica común de estos primeros magazines publicados en la primera mitad del siglo XIX, fue su dedicación al didactismo —el deseo de hacer de sus publicaciones una miscelánea enciclopédica accesible al pueblo— y el bajo coste. En cuanto a los contenidos, son variados y cada empresa se decantaba por unos; no obstante, las bellas artes, la literatura, la historia, la descripción de monumentos y de paisajes, fueron frecuentes prácticamente en todos. En esta fase inicial del periodismo gráfico —siguiendo la tesis de Alonso— podemos decir que las revistas citadas anteriormente fueron los antecedentes de las llamadas *Ilustraciones*, que tuvieron como notas comunes: el momento cronológico, situado entre 1834 y 1868 y que respondían a «la conveniencia capitalista de ampliar el mercado del papel y de la lectura y haciendo uso de nuevos medios de producción técnica de imágenes, introducen en sus páginas una proporción variable de grabados xilográficos, estereotipias o —en menor medida— litografías como explicación visual de sus contenidos divulgativos»<sup>340</sup>, también la novedad de ser un medio seriado y coleccionable «esta nota de coleccionable es fundamental pues crea dependencia en el lector/suscriptor, que no se conforma con adquirir números sueltos sino que desea completar la serie»<sup>341</sup>. La relación entre texto y grabado en estos primeros magazines todavía no llegó a la simbiosis perfecta a la que llegarían *las Ilustraciones*; primero por el escaso número de dibujos y segundo porque «da la impresión de que el grabado se considera como un complemento del texto o información a que se refiere, a veces incluso sin demasiada relación con él»<sup>342</sup>. En *las Ilustraciones* el texto estaba más bien supeditado a la imagen y solía ser la explicación de estas.

El tema de la moda no fue prioritario, ni frecuente en estas publicaciones, más inclinadas a ilustrar los asuntos de carácter general y dirigidas, fundamentalmente, a un público masculino. No obstante, sí que hubo algunas referencias. Hasta el año 1850 los que trataron el tema de la moda, fueron: *Semanario de Mesonero*, *El Observatorio Pintoresco*, *El Fénix*, *El Panorama* y *La Ilustración*.

En el *Observatorio Pintoresco*, aunque el editor anunció que saldría la última semana de cada mes la realidad fue otra y fue variando. El primer artículo, se publicó

---

<sup>340</sup> ALONSO Cecilio, «Antecedentes de las Ilustraciones...», p. 18.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 31.

el 23 de julio de 1837 donde explicaba el interés que tendría para las lectoras<sup>343</sup>. No publicaba grabados ni dibujos y se limitaba a hacer una breve enumeración de lo que se llevaba en cuanto a tejidos y prendas, también se aludía al éxito que había tenido la mantilla en detrimento del sombrero «la moda de los sombreros ha decaído este año extraordinariamente. Sin duda nuestras bellas madrileñas han llegado a convencerse ya de la comodidad que proporciona la mantilla a más de la gracia que da al semblante y aún al cuerpo»<sup>344</sup>. En el resto de números las crónicas fueron similares, sin dibujos y limitándose a hacer dos o tres descripciones generales de los tejidos, complementos o incluso peinados que estaban de moda. Aparece siempre firmado con las iniciales M.N<sup>345</sup>. Otro tema recurrente fue la propaganda de algunas casas de modas por ejemplo se cita el almacén de Mme. Victorine, situado en la calle del Carmen n. 34 cuarto bajo de Madrid, uno de los establecimientos de modas más importantes de la ciudad<sup>346</sup>.

En el caso del *Panorama* la moda no apareció en todos los números, la periodicidad fue mensual, la última semana de cada mes. El primero apareció el 26 de abril de 1838 y se limitó a hacer una descripción de los elementos que aparecían en unos figurines. Los autores de estas incipientes crónicas eran los propios redactores, conscientes de las dificultades para adentrarse en un mundo desconocido para ellos, buscaban la información necesaria en otras revistas especializadas<sup>347</sup>. En el siguiente número, lo dejaba claro y no había ningún reparo en reconocer que la

---

<sup>343</sup> «He aquí la sección de nuestro periódico más predilecta (...), Sin un artículo de moda ¿qué sería de nuestro observatorio? Un río sin agua, un campo sin flores, un nido sin pájaros, una tertulia sin murmuración, unos amores sin celos, un matrimonio sin reyertas, un... un... una cosa insoportable... el artículo de modas nos reconcilia con las bellas náyades, cuyo sonrosado rostro, cuyo esbelto talle forman el ornamento del Prado, el orgullo de la Corte... cogen nuestro número, miran la primera página leen la última, observan las viñetas, juzgan el grabado y se posan ¡o delicia! En el artículo de modas, he aquí mi dominio, he aquí mi imperio», *Observatorio Pintoresco*, 23 de Julio de 1837, p. 93.

<sup>344</sup> *Ibidem*. Esta confrontación entre mantilla y sombrero la iremos viendo a lo largo de todo el siglo, se trataba de esa cierta lucha entre las modas que venían de fuera y la defensa de lo propio.

<sup>345</sup> Desconocemos el autor al que corresponden estas iniciales.

<sup>346</sup> «El local y elegancia de este almacén, la afabilidad con el que en él se recibe e informa a las elegantes madrileñas, y el particular gusto que á esta reúne su directora, le constituyen uno de los primeros que adornan nuestra capital, lo cual hemos oído repetir a muchísimas personas de la más alta sociedad», *Observatorio Pintoresco*, 25 de octubre de 1837, p. 88.

<sup>347</sup> «Nosotros los redactores del *Panorama* quisiéramos en este momento pertenecer de todo punto al mundo fashionable y con el mayor gusto entraríamos a menudo detalles y detenidas explicaciones, capaces de satisfacer al bello sexo de tal modo que fuese nuestro trabajo un cuadro completo y acabado del más elegante paseo de París. Pero siendo imposible nuestro deseo y temiendo justamente que el entrar de lleno en cuestión tan espinosa y en la que somos absolutamente legos, nos haría incurrir en tales equivocaciones que desacreditarían nuestra doctrina y producirían mil interpretaciones, preferimos hacer que aquellas indicaciones que se nos han comunicado de un modo oficial y terminante, principiando por las que sirven para explicar la lámina», *El Panorama*, 28 de abril de 1839, p. 80.

información la copiaban de las revistas de moda extranjeras<sup>348</sup>. Este recurso iniciado en estos años se propagó a lo largo de todo el siglo XIX y fue frecuente en muchas de las publicaciones que trataban la cuestión, también lo veremos en *Blanco y Negro*.

El 1 de mayo de 1836 apareció en el *Semanario pintoresco* el primer artículo titulado *Modas* de nuevo la información venía de los figurines que se publicaban en el país vecino<sup>349</sup>. También recogió algunos artículos de fondo sobre aspectos discutibles de la moda y su carácter más social. Cabe destacar, por su carácter pionero, el que publicó sobre la falta de higiene en el uso de corsés muy ajustados, dentro de la polémica sobre la utilización de estas piezas que estuvo presente durante todo el siglo XIX, con unas imágenes rudimentarias pero elocuentes<sup>350</sup> (Ilustración 32).

---

<sup>348</sup> «La abundancia de materiales y los estrechos límites de nuestros periódicos no nos permite, como quisiéramos, dar más extensión a este artículo que mensualmente dedicamos a nuestras bellas suscriptoras, quienes seguramente son las que con más afición se aplican a su lectura; sintiendo no poder complacerla en el número de hoy. Sin embargo, daremos una idea de las telas que más se usan, así como de las hechuras de los vestidos, según las noticias que nos hemos procurado y las que nos han suministrado los periódicos de modas extranjeros, de los cuales hemos copiado el último figurín que se ha recibido en esta capital que acompaña a este número», *El Panorama*, 31 de mayo de 1838, p. 159.

<sup>349</sup> «Ya al fin podemos romper el silencio que nos ha obligado a guardar hasta ahora la falta de noticias positivas sobre este punto; ya podemos decir cuáles son las modas que se preparan para el próximo verano. –Madrid en materia de modas, no da la ley, si no la recibe; ya ha llegado de París la ley, escrita en los últimos figurines y en las descripciones del paseo de Longchamps (llamase así al paseo o romería anual que se verifica en París el viernes santo, hacia el sitio donde estuvo la antigua abadía de aquel nombre. Esta desaparición en la época de la revolución, pero la costumbre del paseo subsiste aún y la inmensa concurrencia que ocasiona, y el lujo que a porfía se ostenta en él, le han hecho célebre en toda Europa y señalándole profanamente como el día de la promulgación de las leyes de la moda en aquella brillante capital», *Semanario pintoresco español*, 1 de mayo de 1836, p. 48.

<sup>350</sup> «Los trazos de la figura 3 representan una señorita que ha querido ser delgada a pesar de la naturaleza y el efecto ha encajonado su talle en un corsé: la figura 4 manifiesta la triste disposición de su armazón huesosa. A la verdad que el último dibujo deja en el alma melancólica impresión. Respiración embarazosa y frecuente, palpitaciones de corazón, sangre mal renovada y por consecuencia debilidad de los órganos, inflexión de la espina dorsal y desarreglo en el talle; digestiones penosa, y por último enfermedades pulmonares; he aquí algunos inconvenientes de los corsés muy ceñidos (...) añadiremos sin embargo que solo abogamos contra el uso de corsés demasiado estrechos, al mismo tiempo que reconocemos las ventajas de esta parte del tocador, para dar al cuerpo un aspecto conveniente e impedir se contraiga la costumbre de posiciones defectuosas, supliendo de este modo en las jóvenes los ejercicios gimnásticos tan ajenos de su sexo (...) Belleza y salud son dos cualidades íntimamente unidas», *Semanario pintoresco español*, 24 de abril de 1836, p. 36.

afortunado progresos de tal modo que hoy goza de una renta de veinte mil duros debida sin dala alguna á su primera esposa.

Aquí el señor.... terminó su narración, y dirigiéndose á su hijo, exclamó: «tú preguntabas, Ricardo, lo que podía producir un miserable alborde de un real, ya lo ves, puede producir veinte mil duros de renta.»

—Necesario era que yo lo viera para creerlo, dijo Ricardo.

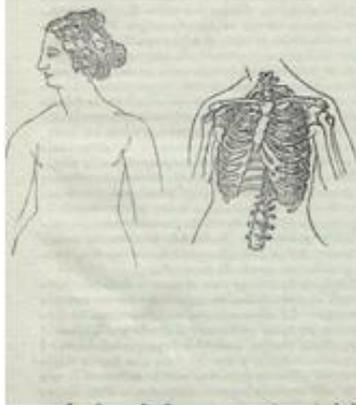
—Desdichado, replicó el padre levantándose vivamente, tú lo estás viendo todos los días, porque esta artesana cuya vida te acabo de contar, soy yo mismo, su historia es la mía, y aquel cuyas locuras ensucian la fama de una casa respetable, aquel que no dejó á su hijo otra alternativa que la vergüenza ó la miseria, aquel que se burló de mi primera esposa, y á quien yo creía merecer honra mas de veinte años, ese es el mismo hombre que tienes enfrente; y á quien por poco no han hecho sacudir esta mañana las ruedas de mi coche.

Ahora (dirigiéndose á mí) rompe V. sus primeros casilleros de dulce que campea sobre la mesa. Hícelo así, y en el fondo de él apareció una Acha de hierro que el entremesado señor de.... nos mostraba diciendo.... He aquí, señores, el primer fundamento de mi actual felicidad!...

### Higiene.

#### INCONVENIENTES DE LOS CORSETS MUY CERRIDOS.

Aunque los grabados que insertamos presentan detalles anatómicos cuya vista podrá parecer á algunos repugnante, sin embargo los hemos adoptado atendiendo al objeto de utilidad y aun de moral que encierran.



mas perfectas expresiones de la belleza de una mujer; el esqueleto deja ver los huesos en su posición natural.



Los truenos de la figura 3 representan una reñoría que ha querido ser delgada á pesar de la naturaleza; y al efecto ha encorvado su talle en un corset; la figura 4 manifiesta la triste disposición de su sistema bronquial.

A la verdad que el último dibujo deja en el alma melancólica impresión. Respiración entorpecida y frecuente, palpitaciones de corazón, sangre mal renovada, y por consecuencia debilidad de los órganos, inflexión de la espina dorsal y desarrreglo del talle; digestiones pocas, y peores enfermedades pulmonares; he aquí algunos inconvenientes de los corsets muy cerrados. Ocultáremos á nuestras lectoras otros perniciosos; los grabados los habrán con bastante claridad; asídremos sin embargo que sólo abogamos contra el uso de los corsets demasiado estrechos, al mismo tiempo que reconocemos las ventajas de esta parte del tocador, para dar al cuerpo un aspecto convenientemente ó impedir se contraiga la costumbre de posiciones defectuosas, supliendo de este modo en las jóvenes los ejercicios gimnásticos tan agenos de su sexo.

Permitámonos declarar del modo mas sencillo y respetuoso que las mujeres están en el uso completo error si creen aumentar sus gracias naturales cuando dan á su talle una estrechez y al mismo tiempo una débil apariencia que no puede mirarse sin compasión. Belleza y salud son dos cualidades fuertemente unidas. Un talle sumamente delgado forma un extraño contraste con el resto del cuerpo; bajo la lábera compresión de la belleza ó del acervo, pierde la movilidad y gracia que le dan toda la superioridad, porque la animación y la vida parecen vertidas bajo aquellas mecánicas araduras, y sólo se mantienen por un movimiento muscular semejante al de un autómatas movido por el vapor. Y por último, las madres no son responsables hacia sus hijos de la vida que les dan? ¿no tienen transmitirles una salud debilitada? Es verdad que con-

Ilustración 32: Semanario pintoresco, 1 de mayo de 1836

En *La Ilustración*, aunque en sus notas introductorias no mencionaba que la moda tuviera un lugar en sus páginas, en el primer número publicado el 3 de marzo de 1849 aparecieron dos artículos, uno de carácter jocoso, dentro de una sección novedosa: *Caricaturas* titulada *Los contrastes de la moda*, donde unos dibujos mostraban varias caricaturas de algunas prendas de vestir y complementos: el frac, el peinado, el sombrero y el bastón, los calzones, el talle, la sombrilla, etc. (Ilustración 33). Cada elemento iba acompañado de dos figuras una representaba la prenda antiguamente y otra en la actualidad.



*Ilustración 33: La Ilustración, 3 de marzo de 1849*

La primera sección de moda se publicó en la séptima página y llevaba por título *Modas*. Quizá lo más novedoso es que había «adquirido la colaboración de una persona práctica en la materia» que enviaba la información; el único dato que proporciona de la autora son las propias letras aceptando el encargo<sup>351</sup>. Este anuncio era el preludio de lo que iban a ser unas secciones de moda más personales aunque todavía dominadas por la simplicidad de la época. También se publicaron una vez al mes y en algunas ocasiones con grabados de figurines, muy simples como el que se puede apreciar en la imagen (Ilustración 34).

<sup>351</sup> «Acepto el encargo de dar cuenta en la Ilustración de las variaciones de la moda y de los congresos que se celebran en los salones de la capital, toda vez que mis sesenta años no son obstáculo para la redacción (...) Mi intención no es dar un resumen seco y matemático de las modas, ni ceñirme escrupulosamente a la geografía de un sombrero o a las dimensiones exactas de una volante; yo buscaré en la moda el pensamiento dominante del momento; la filosofía de la elegancia», *La Ilustración*, 3 de marzo, de 1849, p. 7.



Ilustración 34: La Ilustración, 10 de marzo de 1849

Otro elemento destacable fue la división de dos secciones una de moda de señoras y otra de caballeros. En el caso de *La Ilustración*, apareció en la publicación del segundo número, aunque con una cierta desgana hacia la moda masculina: «aunque confesamos nuestra indiferencia respecto a los trajes de hombres, no podemos menos de señalar las variaciones sucesivas que la moda introduce»<sup>352</sup>. Por lo demás, los textos eran sencillos e iban describiendo las piezas, tejidos o formas que marcaba la moda. Esta sección para señores no tuvo interés y fue desapareciendo poco a poco; en general, al lector varón no le interesaba, como a las mujeres, la moda y por tanto, los editores dejaron de ver la necesidad de incluir esos textos.

Quienes buscaban una información detallada y exhaustiva la tenían en las revistas específicas, las referencias que aparecen en estas publicaciones tenían como objetivo principal ganarse al público femenino, para aumentar el número de lectores y suscriptores, por esa razón la información no era abundante. Los editores se conformaban y les bastaba dar algunas pinceladas de lo que se llevaba, con el fin de suscitar un interés en las potenciales lectoras. En el caso de *La Ilustración* da un paso

<sup>352</sup> *La Ilustración*, 10 de marzo de 1849, p. 16.

más al contar, como dice, con una persona, equivalente a lo que eran las cronistas de moda en las revistas específicas.

Por tanto, la expansión del periodismo gráfico en la primera mitad del siglo, corresponde a la difusión de las publicaciones enciclopédicas y pintorescas donde la moda tiene un lugar discreto y poco desarrollado en cuanto a la difusión de imágenes y mensajes escritos. No obstante, con la aparición de la moda se introdujo una nueva manera de enfocar y entender el vestido y la moda ya no estamos hablando de una realidad que respondía a una necesidad primaria: vestirse; ni tampoco era el reflejo exclusivo de una relación de poder y dominio, sino que la moda aparecía dentro de una nueva perspectiva: era noticia que interesaba y por tanto se situaba al mismo nivel que otras realidades, como eran las noticias políticas, culturales o artísticas.

## 5.2 *BLANCO Y NEGRO* Y LA PRENSA ILUSTRADA

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se percibe un cambio importante en la prensa, una vez concluido el periodo romántico con la difusión de los periódicos pintorescos, se dio paso a las ilustraciones realistas de carácter más universal «en términos de periodismo gráfico durante la segunda mitad del siglo XIX en España lo viejo se llama Pintoresco y lo nuevo se llama Ilustración»<sup>353</sup>. Resulta difícil diferenciar un género de otro ya que el carácter instructivo que caracterizaba a los Almacenes, Museos, Semanarios Pintorescos, etc., de la época anterior impregnó los primeros periódicos ilustrados de información.

Tras un periodo de transición empezaron a desarrollarse las ilustraciones casi en exclusivo. En España una corriente fue sustituida por la otra, en cambio, en Francia perduraron las dos corrientes: la pintoresca y la ilustrada, habida cuenta que el *Magasin Pittoresque* perduró hasta bien entrado el siglo XX. Según Alonso esto se debió a la presencia de un público amplio y variado que permitió la coexistencia de las dos grandes líneas del periodismo gráfico, mientras que el consumo cultural en España no era tan amplio y no permitió esa convivencia.

En la segunda mitad del s. XIX, se produjo la expansión de las distintas ilustraciones, que se editaron en prácticamente toda España. Prevalció el carácter

---

<sup>353</sup> ALONSO, Cecilio, «Difusión de las Ilustraciones en España». En TRENC BALLESTER, Eliseu, et al. *La Prensa ilustrada en España: las "Ilustraciones" 1850-1920* (Coloquio internacional celebrado en Rennes, 13, 14 y 15 de febrero de 1992). Montpellier: Université Paul Valéry, 1996, p. 45.

enciclopédico y las imágenes se realizaron con grabados xilográficos o a buril. Alonso hace un enumeración de hasta 81 revistas con el título o subtítulo ilustración o ilustrado en el periodo comprendido entre 1845-1927<sup>354</sup>. La fase dorada de las ilustraciones se expandió hasta el último decenio del siglo. En estos momentos las publicaciones —ya fueran periódicos, revistas o folletines— anotaron en sus subtítulos la palabra *ilustrados*, como un signo de modernidad. Las ilustraciones tuvieron varios focos y no solo fue la capital, sino otras ciudades como Valencia, Barcelona, Málaga o Zaragoza otorgándoles un carácter local muy interesante. Además de estas publicaciones vinculadas a las ciudades más importantes, también tuvieron otra serie de connotaciones de carácter político, social, económico o religioso: *La Ilustración católica* (1877-1894) editada en Madrid con el subtítulo *semanario religioso, científico-artístico-literario* su propietario fue José Amalio Muñoz. *La Ilustración de la mujer* (1873-1877) publicada en Madrid con un subtítulo muy explícito: *Revista quincenal, órgano de la Asociación Benéfica de Señoras 'La Estrella de los Pobres' dedicada a la educación física, intelectual y moral de la mujer, a la caridad y beneficencia y a la justicia y protección mutua*, fundada y dirigida por Concepción Gimeno de Flaquer y después por Sofía Tartilán con una clara intención didáctica y una nueva visión de la mujer donde se criticaba la educación tradicional, como ya se ha mencionado en el epígrafe correspondiente. *La Ilustración del pueblo* (1897) apenas duró un año y pasó a denominarse *la Ilustración popular* (1898) revista con reivindicaciones de carácter socialista, su primera plana llevaba una fotografía de Carlos Marx. Respecto a las ilustraciones relacionadas con el ámbito geográfico, cabe destacar: *La Ilustració catalana* (1880-1917) a imitación de *La Ilustración Española y Americana* fundada y editada por Carlos Sampons y Carbó y considerada la primera gran revista ilustrada escrita íntegramente en lengua catalana, *La Ilustración* (Barcelona) (1880-1890) dirigida por Luis Tasso Serra. Con el subtítulo: *periódico semanal de literatura, artes, ciencias y viajes*, apareció su primer número el 7 de noviembre de 1880, cuatro meses después de aparecer *La Ilustració catalana*.

Una de estas revistas de especial relevancia fue la *Ilustración Artística* (1882-1916) iniciativa de los editores catalanes Montaner y Simón; imprenta especializada en publicaciones de lujo. Fue la competencia más clara de *La Ilustración Española y*

---

<sup>354</sup> *Ibíd.*, pp. 50-51.

*Americana*. Como decía en su portada «redactado por notables escritores nacionales» y poseía una «magnífica colección de grabados». Entre los escritores fue asidua colaboradora Emilia Pardo Bazán con la sección propia que citaremos a lo largo de este trabajo «La vida contemporánea».

Dentro de este periodo final se encuentra *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) fundada por Abelardo de Carlos a caballo entre el periodismo ilustrado y el periodismo gráfico. Combinaba la información sobre la actualidad con la divulgación de temas de carácter científico, histórico, literario y artístico. Las ilustraciones corrieron a cargo de Ortega, Perea y Pellicer, pero también copiaba imágenes del extranjero para ilustrar sucesos mundiales como la guerra franco-prusiana (1870-1871) o la Comuna de París (1871). Son especialmente interesantes las ilustraciones que retrataron los principales acontecimientos del reinado de Alfonso XII. Su mayor éxito se debió a la calidad de esas imágenes tomadas de las revistas francesas<sup>355</sup>.

*La Ilustración Española y Americana*<sup>356</sup>, no parece que tuviera un espacio dedicado a las modas como sí ocurrió con *La Ilustración de Madrid* (1870-1872) que publicaba una sección a cargo de M<sup>a</sup> Pilar Sinués de Marco. Seguramente, no se vio la necesidad de incluir esa sección porque la misma empresa ya publicaba una revista específica de Moda: *La Moda elegante e Ilustrada*. Se trataba, por lo tanto, de una publicación adecuada a las expectativas del lector burgués español, ya que supo armonizar, con agilidad, los grabados artísticos y la información de actualidad. Otra publicación fue *Madrid Cómico* que apareció en 1880 y fue una de las más prestigiosas. Fundado por Miguel Casaña y vendido después a Sinesio Delgado, que creó la Sociedad de Autores; se trataba de una revista de carácter *antimodernista* con

---

<sup>355</sup> «Tomaba la información gráfica del extranjero de las *Ilustraciones* francesas o inglesas. Las imágenes que ofrece, por consiguiente, de la guerra franco-prusiana o de la Comuna de París son muy superiores y más interesantes, por lo veraces, que la ofrecida por los dibujantes de *La Ilustración de Madrid*, echándole imaginación, sin moverse de sus casas», SAIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo...*, p. 247.

<sup>356</sup> Sobre esta revista se ha publicado el año 2013 una obra de gran envergadura titulada, *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)* editado por Marta Giné, Marta Palenque y José Manuel Goñi, que recoge veintisiete trabajos de un nutrido número de investigadores procedentes de España, Francia e Italia. Es un trabajo ambicioso y muy completo en el que se realiza un análisis pormenorizado y multidisciplinar de gran calado sobre la revista. Este libro es el resultado de un proyecto de investigación en el que se han sumado fuerzas para abordar la recepción de la cultura extranjera a través de los distintos componentes que configuran una revista: los textos y las ilustraciones. Dentro de la tercera parte dedicada a la pintura, es especialmente significativo el trabajo de Carlos Reyero dedicado a las ilustraciones de pintores contemporáneos extranjeros. GINÉ, Marta (dir). *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Berna: Peter Lang, 2013.

un tono festivo, de humor castizo. En cuanto a la distribución de texto e imágenes todavía el texto ocupaba la mayoría del espacio. En ella colaboraron escritores como Clarín, y entre los ilustradores se cuentan Ramón Cilla y Mecachis, que también fueron ilustradores de *Blanco y Negro*.

Al finalizar el siglo estas revistas ilustradas, experimentaron una importante transformación con la incorporación de nuevas técnicas del grabado en color y más tarde con el reportaje fotográfico. Su decadencia se inició con el nacimiento de *Blanco y Negro* y poco después con el surgimiento de *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *El Globo* o *La Esfera*. Un nuevo tipo de revistas de actualidad con innovaciones importantes, gracias a los reporteros gráficos y a la fotografía, de mayor impacto que los grabados utilizados anteriormente y a que buscaban el entretenimiento frente al contenido más erudito de las ilustraciones. Estas nuevas revistas ilustradas, evitaban el didactismo presente y añadían lo que denominaban una *tonalidad festiva*, también tenían otro tipo de presentaciones, con un formato más reducido y una utilización mucho mayor de la imagen, además de un esmero cuidado por mejorar la imagen utilizando los adelantos técnicos al alcance, como veremos en el caso de *Blanco y Negro*.

Según Saiz y Seoane, *Blanco y Negro* nace con un concepto muy distinto al de estas publicaciones. En comparación con *La Ilustración Española y Americana*, resultaba más ágil y más dinámica, más barata y por lo tanto de una calidad menor. Otra diferencia fue la periodicidad *Blanco y Negro* se publicaba semanalmente, mientras que *La Ilustración* era decenal; además estaba montada con un importante sentido comercial que se consiguió por la eficacia y rapidez en la distribución a través de una magnífica red que permitió que llegara a otras ciudades españolas e incluso del extranjero.

El objetivo de Luca de Tena era llegar a un público diverso y variado, por eso el tono de la publicación —sobre en todo en cuestiones políticas o ideológicas— fue bastante equilibrado<sup>357</sup>.

En los primeros años del siglo XX *Blanco y Negro* tuvo una competencia importante con *Nuevo Mundo* (1894-1933), fundada tres años después por José del

---

<sup>357</sup> «Debe hallar los puntos en los que se una curiosidad general, ni revolucionaria ni conservadora, ser distinguida sin dejar de ser popular; dirigirse a la mujer en general, a la que se queda en su casa y a la que trabaja. Satirizar suavemente sin apasionarse ni despertar antipatías o simpatías extremas; ser avanzada y prudente en arte y literatura. En suma entretener, distraer y enseñar con llaneza y sin pedantería», GARCIA RUESCAS, Francisco. *Historia de la publicidad...*, p.116.

Perojo (1850-1903), competencia provocada porque las dos publicaciones estaban destinadas al mismo tipo de público: el lector burgués. Esta polémica entre las dos acabó en una lucha abierta por disputarse el liderazgo<sup>358</sup>. El éxito que adquirió *Nuevo Mundo* se debió sobre todo a la importancia y calidad de las fotografías que publicaba, el mismo Luca de Tena lo explicó años más tarde en un artículo publicado en *ABC*:

«Voy a recordar algunas de las causas por las cuales Nuevo Mundo alcanzó la justísima popularidad de que hoy goza. (...) en igual época (1904) suspendió su publicación bisemanal ABC para convertirse en diario, y yo cometí el error de creer que en el momento en que publicásemos todas las mañanas las fotografías de los sucesos de actualidad no tendrían estas interés en una revista semanal. Cómo así lo creí, Blanco y Negro dejó de insertar la sección fotográfica de actualidades y se transformó desde el 1º de enero de 1905 en un semanario exclusivamente literario y artístico.

Nuevo Mundo tuvo el acierto de aprovecharse de aquellas circunstancias y durante algunos meses fue la única publicación que cultivó la nota fotográfica en la forma que hoy lo hacen todos los semanarios españoles. Sin embargo, hay que reconocer que esta situación favorable y excepcional de nada le habría servido de no haber tenido la fortuna de contar entre sus redactores al fotógrafo Sr. Campúa, que uniendo a cualidades excelentes de artista aptitudes periodísticas verdaderamente extraordinarias, realizó la información fotográfica más sugestiva y más interesante que se ha hecho en España y que dudo haya logrado conseguir ningún periódico extranjero. Para nadie puede ser un secreto que si Nuevo Mundo se veía en aquella época tan solicitado por el público, era en primer término, por las fotografías de Campúa»<sup>359</sup>

La finalidad de una publicación y otra no era profundizar en un mundo de ideas, sino mostrar una realidad concreta para un público amplio; esta aparente cortedad de miras fue criticada por autores como Maeztu o Valle Inclán en *Las galas del difunto* en las que resume el contenido de *Blanco y Negro* con la expresión *¡De*

---

<sup>358</sup> Esta discusión abierta apareció en algunos de sus números donde cada uno de los editores pretendió dar datos suficientes sobre el número de ejemplares, animando también a los que quisieran, a comprobar con una revisión de la maquinaria, de la contabilidad, etc, que el número de tirada que había dado era correcto. En efecto, apenas un año después de su creación —agosto de 1895—, comenzó a insertar anuncios dirigidos a los *Señores Anunciantes* en los que decía ser «el periódico de mayor tirada de todos los ilustrados» *Nuevo Mundo*, 29 de agosto de 1895, p.12. «Blanco y Negro solo respondió a las provocaciones de Perojo tras la publicación del ejemplar del 21 de noviembre de 1895, y lo hizo con una propuesta de auditoría: «Blanco y Negro (...) con mucho gusto propone la inspección de sus máquinas y libros, y de cuantos justificantes se estimen necesarios, á sus colegas, a los anunciantes y al público en general (...)» La ironía mordaz, las cábalas numéricas y los malabarismos semánticos serán a partir de ahora una constante en las respuestas de *Nuevo Mundo*. La insistencia en inspeccionar máquinas y contabilidad continuará siendo la oferta que la revista de don Torcuato le hace al señor Perojo y a la que este accede, aparentemente, en el suelto del 16 de enero de 1896 proponiendo que un jurado de periodistas la formalice», FERNÁNDEZ POYATOS, María D. *Orígenes y evolución de la actividad publicitaria en España...*, p.199.

<sup>359</sup> LUCA DE TENA, Torcuato, «Nuevo Mundo y Blanco y Negro», *ABC*, 13 de enero de 1915.

*todo!* Con ese tono sarcástico de alguna manera afirma que si hay de todo no hay de nada.

Con motivo del decimotercer aniversario de su publicación, el 14 de mayo de 1904, *Blanco y Negro* dedicó todo un número de veinte páginas a hacer un breve resumen como indicaba en la portada, *de los progresos y adelantos de la prensa española desde sus comienzos hasta el día de hoy*. Se trataba de un número especial y atípico pero que denotaba el carácter culto e investigador de esta publicación. De las distintas secciones merece una particular atención la dedicada a *Periodistas ilustres* con unos breves retazos de algunos de estos periodistas del siglo XIX como Mesonero Romanos, Modesto Lafuente, Fernández de los Ríos, Abelardo Carlos. Y la que llevaba por título *La Prensa Ilustrada* donde explicaba el retroceso de la prensa política que había tenido tanto éxito en las décadas anteriores y el éxito que estaba teniendo la prensa ilustrada:

*La Prensa diaria podrá atribuirse como fundamento la educación política de los españoles, pero la verdad es que hasta hace muy poco tiempo los periódicos políticos (salvo contadas y honrosas excepciones) no han aspirado a la dirección intelectual, científica y artística de sus lectores, sino más bien a sumar voluntades y adquirir convicciones para sus ideales de partido. Hoy día, ya lo mismo la Prensa diaria que la ilustrada se han hecho cargo de su misión, a la par informativa y educativa. En tal sentido, la obra es común; y la Prensa diaria la realiza con mayor extensión, pero la ilustrada con mayor intensidad<sup>360</sup>.*

Así como Luca de Tena tuvo sus encuentros con Perojo a raíz de la publicación de *Nuevo Mundo*, con la revista Ilustrada *La Ilustración Española y Americana* tuvo palabras de valoración y aprecio hacia su artífice, al que calificó de hombre de extraordinarias dotes que le llevó a crear un periódico *elegante, serio, progresivo, de gran valor artístico y literario*. Tal vez no veía una competencia como había visto en la publicación de Perojo.

La prensa Ilustrada, con estos y otros ejemplos, respondía a una necesidad de información e instrucción por parte de la creciente burguesía, fue a este público al que se dirigieron estas publicaciones.

---

<sup>360</sup> PEREZ, Dionisio. «La prensa política», *Blanco y Negro*, 14 de mayo de 1904, p. 4.

## 6. GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DE *BLANCO Y NEGRO*

*Blanco y Negro* nació en Madrid y esta realidad se vio reflejada en todas sus páginas aunque muy pronto comenzó un recorrido expansivo que la llevó a otras ciudades, incluso a otros países, sobre todo latinoamericanos: «fue *Blanco y Negro* un valor nacional, pero sin que olvidara nunca que había nacido en Madrid. Ni que Madrid era mucho más madrileño cuando nació *Blanco y Negro*. (...) *Blanco y Negro* es un pedazo tierno e importante de la biografía de Madrid»<sup>361</sup>. Las referencias a Madrid son constantes, desde las crónicas madrileñas de Eusebio Blasco donde se reflejaban la vida y las costumbres de esta ciudad, hasta las crónicas y los dibujos que tuvieron como principal protagonista a la mujer madrileña, como veremos.

En 1891, Torcuato Luca de Tena creó el semanario *Blanco y Negro*<sup>362</sup>, inspirado, como el mismo dijo, en la famosa revista alemana *Fliegende Blätter*<sup>363</sup>. Doce años después y tras el rotundo éxito de esta revista, se lanzó a otra empresa y

---

<sup>361</sup> Antología de Blanco y Negro..., vol. 1, p. 87.

<sup>362</sup> Sobre los orígenes de la revista y de la empresa periodística de Luca de Tena es muy interesante el capítulo de la tesis de Federico Ayala, en el que hace una semblanza histórica del nacimiento y desarrollo de Prensa Española y sus dos productos más relevantes *Blanco y Negro* y *ABC*. AYALA SÖRENSEN, Federico. *Fondos fotográficos del Diario ABC...*, pp. 30-128.

<sup>363</sup> «Nació *Blanco y Negro* de un viaje a Alemania. Estuve en Munich, y allí pude admirar y estudiar la organización artística e industrial de la famosa revista *Fliegende Blätter*. De regreso a Madrid, y conversando con varios pintores jóvenes, en el Circulo de Bellas Artes, me lamenté de que no se hiciera en España algo análogo, pues solo existía entonces, y estampado en litografía, el *Madrid cómico*. Me replicaron que aquí sobran artistas para publicar un gran periódico ilustrado, pero que hacían falta editores —pues yo seré ese editor— contesté, y aquel mediodía quedó decidida la publicación de *Blanco y Negro*», LUCA DE TENA, Torcuato, «Cómo nació Blanco y Negro», *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1929, p. 5.

fundó el periódico diario *ABC*<sup>364</sup>, que vio la luz el 1 de enero 1903; primero con una periodicidad semanal, a partir del 1 de junio de 1905, se transformó en un periódico diario. Ambas publicaciones formaron el embrión originario de la editorial *Prensa Española*. También formaron parte de esta empresa, *Gedeón*, semanario de humor fundado en 1895 y que desapareció en 1912, *Gente Menuda*, suplemento infantil de corta vida tan solo un año de 1906 a 1907 y *Actualidades* que se publicó desde 1908 a 1910. Nos interesa resaltar especialmente este último porque tuvo una breve sección de modas. Sobre todo se dedicaba a publicar fotografías, cada número constaba de unas once páginas de las cuales, ocho eran fotografías de actualidad. A partir de 1910 pasó a formar parte de *Blanco y Negro* como lo explicó en el último número publicado<sup>365</sup> la razón que esgrimía era que se iban a instalar las linotipias para el nuevo proyecto, del periódico *ECOS*<sup>366</sup>. La nueva sección llevaba el título: *Actualidades: crónica gráfica de la semana*, y su contenido lo constituían grandes fotografías que ocupaban prácticamente la totalidad de la página, sobre fiestas militares, acontecimientos políticos, actualidad extranjera, noticias vinculadas a la familia real, etc.

Torcuato Luca de Tena, nació el 21 de febrero de 1861, pertenecía a una acomodada familia de industriales afincados en Sevilla. La familia poseía una finca de naranjos y una perfumería en la plaza de los Carros, allí vendían jabones, perfumes, los famosos chocolates de los *Padres Benedictinos*, y su artículo más conocido, el agua de azahar, embotellada bajo la marca *La Giralda*. También producían y comercializaban aceite: *Aceites y jabones Luca de Tena*. Tras una serie

---

<sup>364</sup> Según la tesis de Federico Ayala, «Una de las razones para la salida de *ABC*, fue precisamente la existencia de mucho material no publicado por falta de espacio en la revista *Blanco y Negro*», AYALA SÖRENSEN, Federico. *Fondos fotográficos del Diario...*, p.151.

<sup>365</sup> «Desaparece este periódico para refundirse en su hermano mayor Blanco y Negro (...) pues bien, a pesar de estos extraordinarios elementos, el desarrollo alcanzado por *ABC*, *Blanco y Negro*, *Actualidades*, *Los toros*, *Gente Menuda* ha llegado a tal punto que ya no es posible atenderlos en la medida que su gran tirada exige al absorber *Actualidades*, (...) en *Blanco y Negro*, crecerá notablemente el número de páginas: desde el día 1º del próximo junio aparecerá todos los miércoles, se publicarán diez y seis o más páginas de magníficas fotografías, en las que se registraran los más interesantes sucesos de la semana estas páginas venían a mostrar lo que antes se insertaba en la revista *Actualidades*. Nuestro público podrá seguir, por tanto, leyendo *Actualidades* en *Blanco y Negro* y por el insignificante aumento de diez céntimos a la semana tendrá cuanto publique el periódico gráfico mejor informado, unido a notables dibujos en color y en negro», *Actualidades*, 25 de mayo de 1910.

<sup>366</sup> «Cuya publicación es compromiso inaplazable de la Sociedad Prensa Española, obligó a levantar una máquina cuádruple de imprimir el montaje de una Roto-Duo de la casa Alauzet, de París (...) En una palabra, la galería de mil doscientos sesenta metros cuadrados es ya insuficiente para imprimir los citados seis periódicos que edita actualmente PRENSA ESPAÑOLA. Esta es la causa por la cual desaparece por ahora, *actualidades*», *Actualidades*, 25 de mayo de 1910. La realidad fue que esta publicación apenas sobrepasó los 5 meses de vida.

de trabajos esporádicos, se dedicó a la empresa periodística que inició con la fundación de *Blanco y Negro*. Aunque la publicidad del *Agua de azahar* y el *chocolate de los Padres Benedictinos* aparecieron, casi desde el principio, él mismo desmintió en varias ocasiones que fuera la causa de iniciar esta publicación. Para corroborarlo, se desvinculó de los negocios familiares aunque siguió participando en calidad de comendatario pero sin intervenir en la administración o la gerencia de la empresa.

Desde el inicio de ambas publicaciones, *Blanco y Negro* y *ABC*, el éxito fue enorme, aumentando el número de tirada constantemente. Gracias al buen hacer y a la incorporación de los adelantos técnicos más novedosos de cada momento, la empresa editorial se expandió rápidamente. La propia revista publicó un año después de su aparición, el éxito que estaba teniendo, como réplica a posibles opiniones contrarias:

*Blanco y Negro, a las ventajas inherentes á todo periódico ilustrado, reúne la de su numerosa tirada, mayor que la de ningún otro periódico ilustrado en España, y que muy pocos diarios consiguen superar, pudiendo afirmarse, qué según el cálculo estadístico anteriormente expresado, el número de lectores de esta Revista excede de noventa mil.*

*Nuestra Administración se halla dispuesta a comprobar la verdad de la tirada de Blanco y Negro por cuantos medios se le exijan, y desde luego, tiene a disposición de las personas que deseen examinarlas con ese objeto, las facturas del importante establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, en el cual se imprime, y de cuya respetabilidad, universalmente conocida, nadie puede suponer, ni por asomo, que hubiera de prestarse a contribuir a una superchería, Por si aún esto no fuera suficiente, y como contestación a los incrédulos que en varias ocasiones nos han dirigido anónimos en que se negaba la veracidad de nuestra tirada, les proponemos un medio para estimularlos a practicar por sí mismos cuantas investigaciones crean necesarias, y es el siguiente:*

*La Empresa de BLANCO Y NEGRO, a partir desde esta fecha, se compromete a entregar MIL DUROS, a la persona que pruebe que nuestra tirada es inferior a la que se expresa a la cabeza de estas líneas<sup>367</sup>.*

En el subtítulo de este artículo aparecía el número de la tirada anterior en letras grandes que había sido *de 24.095 ejemplares*. Los editores con la publicación de este apunte en el que dejaban clara constancia del éxito de la revista, salieron al paso de algunos detractores o incrédulos como señala el propio texto que no admitían el éxito. Estos detractores eran los editores de *Nuevo Mundo*.

---

<sup>367</sup> *Blanco y Negro*, 13 de marzo de 1892, p. 13.

La revista fue dando cuenta periódicamente de sus mejoras técnicas y su creciente éxito en los números publicados con motivo de aniversarios importantes. Así son especialmente significativos los números publicados en el décimo aniversario el 11 de mayo de 1901 y el número 1000 publicado el 10 de julio de 1910. También el Almanaque anual del editor Bailly Bailliere de 1900 habló extensamente de las mejoras llevadas a cabo en la revista.

## 6.1 UN NUEVO MODELO DE REVISTA

El título del semanario resultó muy novedoso, moderno y diferente a los nombres de la prensa del momento. De alguna manera quedaba reflejado en el título el objetivo de su artífice: el deseo constante de expresar los contrastes —las luces y las sombras— y la aspiración de dar cabida a todas las facetas de la vida. Así lo explicaba en un artículo uno de los asiduos colaboradores Sánchez Guerra<sup>368</sup> bajo el título *Blanco y Negro*:

*Blanco y Negro... He aquí dos palabras escogidas con acierto para dar nombre a un periódico, porque en ambas puede sintetizarse la vida entera.*

*Ellas representan la contradicción, la lucha, el contraste; pero, a semejanza de aquellos dos viejos de que habla en sus notas póstumas el insigne Ayala, que aborreciéndose no podían dejar de tratarse, que se buscaban diariamente para salir de paseo, y, ya juntos, callaban o regañaban, necesitan uno de otro, y no suelen andar muy distantes.*

*¿Y qué es la vida —caro lector en esto hemos de convenir a poca filosofía que entre los dos reunamos— sino una serie de repentinos contrastes y súbitas transformaciones? ¿Qué si no la sucesión, a veces la mezcla de blanco y negro, servida en dosis más o menos cargadas de uno u otro color, según la suerte y la resistencia de cada cual?*

*En cualquier momento de la tuya que escojas para comprobarlo, verás los dos colores frente a frente.*

*¡Blanco! ¿El color de la sencillez y de la alegría, el del azahar y la azucena, el de la corona de rosas que recuerda la primera comunión, el del primer vestido de baile, el del traje de la desposada, el que simboliza las almas inocentes y las conciencias puras...!*

*Negro! ¡El color de las traiciones y de las ingratitudes, el de los sombríos pesares y las desgracias sin consuelo, el de las fúnebres ceremonias, el que evoca las severidades de la vida y el que señala su término!... ¡así son la toga de juez y el paño que cubre el ataúd!<sup>369</sup>*

---

<sup>368</sup> José Sánchez Guerra (1859-1935), periodista, abogado y político.

<sup>369</sup> «Blanco y Negro» *Blanco y Negro*, 27 de marzo de 1892

Con esta amplitud de términos quería reflejar las distintas caras que los sucesos de la vida política social o cultural ofrecían al espectador, este equilibrio provocado por la presencia de los opuestos —que quedaba de manifiesto en la declaración de intenciones— enriquecía el contenido y ofrecía al lector una visión heterogénea de la realidad, atractiva y novedosa.

Aunque el título fuera la antítesis del color, lo que está claro es que *Blanco y Negro* en cuanto fue capaz, buscó la manera de incorporar la nota de modernidad que suponía el inicio del color, «*Blanco y Negro* se concibió, se hizo con una irrenunciable e imposible vocación al color. El nombre —tan certero— que se justificó entonces con mucha poesía y retórica, parece más bien el resultado de una resignación temporal, y a medio plazo irremediable. Había que hacer una revista en color»<sup>370</sup>.

No cabe duda de que una parte importante del éxito de la revista se debió a la modernidad de su planteamiento y a una configuración empresarial e industrial del negocio diferente a lo que se venía haciendo hasta ahora, sus editores presumían de ese alejamiento de ideas políticas a las que otras revistas estaban atadas, dando mucha más importancia a ese carácter empresarial:

*Blanco y Negro fue montado desde el primer día, antes del primer día según antes decíamos como una industria, y sus ejemplares considerados como objetos de comercio. Separábase en ello Blanco y Negro de la tradición periodística española, según la cual los periódicos más populares, nacieron, vivieron y murieron, al calor de una idea política o entre los efluvios de un ideal literario, pero sin que sus autores y sostenedores, se preocuparan poco ni mucho de la rueda administrativa, importante siempre, pero mucho más en los periódicos donde los gastos se hacen por grandes sumas y los ingresos entran por perros chicos. Organizad mal la administración y esos céntimos irán filtrándose como agua por arnero; organizadla bien, y esos ochavos formarán el capital base del negocio*<sup>371</sup>.

Con una organización administrativa estudiada *a priori* a la que se le dio prestigio desde el inicio y con una división del trabajo muy eficaz, Luca de Tena consiguió el éxito económico que obtuvo desde que salieron a la luz los primeros números. Además no escatimó esfuerzos en emplear un gran número de empleados que trabajaban en las distintas secciones que componían la redacción y a la vez dispuso de un numeroso grupo de corresponsales distribuidos por la Península y fuera de ella, con sede en París desde donde mandaba las crónicas el corresponsal

---

<sup>370</sup> *Antología de Blanco y Negro 1891-1936...*, vol.1, p. 11.

<sup>371</sup> *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899, p. 10.

José Juan Cadenas<sup>372</sup>. En 1899 trabajaban un total de 105 personas y la revista mantenía relación constante con 756 corresponsales, además de todos los operarios, redactores, ilustradores y jefes de sección que trabajaban en los distintos departamentos:

*La revista mantiene relación constante con sus setecientos cincuenta y seis corresponsales los cuales le fueron remitidos en el año anterior tres millones y medio de ejemplares distribuidos en doscientos cincuenta mil paquetes cuyo franqueo importo más de cuarenta y cinco mil pesetas*<sup>373</sup>.

Respecto a los proveedores, el material más importante era el papel que provenía de la fábrica *La Vasco-Belga* de Rentería. En el año 1899, se empleaban unos pliegos de 58 por 84 centímetros.

Los contenidos publicados en los primeros números fueron de carácter literario más que periodístico «nacía la revista para ilustrar y entretener más que para informar. Textos periodísticos sobre cuestiones de actualidad no aparecieron en la revista hasta 1893»<sup>374</sup>. Su contenido desde el principio estuvo dividido en secciones que a lo largo de los años fueron variando, ampliando, desapareciendo y volviendo a aparecer. El repertorio era amplio; en el ámbito cultural y artístico, se publicaron noticias sobre teatro, poesía, música, etc.; otros artículos reflejaron el ambiente alegre de los festejos populares. Ocuparon un lugar destacado las crónicas históricas y políticas, los acontecimientos de la vida social, con especial dedicación a los sucesos que tenían que ver con la Casa Real, las crónicas literarias, las secciones de entretenimiento, las caricaturas y los espacios dedicados a la mujer dentro de los cuales se encontraban las secciones dedicadas a la moda.

En cuanto al contenido político: los sentimientos monárquicos-liberales de su fundador, se hicieron notar en los artículos dedicados a la familia real. La revista se hizo eco de los principales acontecimientos reales y muchas veces tuvieron la exclusiva en las fotografías: bodas, funerales, actos de jura, obras de caridad y beneficencia o las visitas a la sede de Blanco y Negro, como ocurrió el 31 de marzo de 1900 cuando se publicó un amplio reportaje de tres páginas con fotografías de *Su Majestad la Reina Regente, SSAA La Infanta doña Isabel, La Princesa de Asturias* y

---

<sup>372</sup> José Juan Cadenas (1872-1947), periodista, poeta y dramaturgo, como periodista ejerció de corresponsal para Prensa Española en París y Berlín. Como veremos en el capítulo de las secciones de moda fue el autor en *Blanco y Negro*, entre otros, de los títulos: *Desde París, Escenas parisienses y Mujeres de París*.

<sup>373</sup> *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899, p. 12.

<sup>374</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 12.

*la Infanta doña M<sup>a</sup> Teresa inaugurando la exposición de dibujos del primer certamen artístico, etc.*

La revista fue evolucionando adquiriendo variedad y complejidad dentro de las características que hemos ido citando. En ningún momento pretendió ser una revista de tono serio ni en las noticias políticas, ni en las artísticas y culturales. Fue poco a poco combinando los pequeños relatos literarios —cuentos, novelas por entregas, etc.—y otros de carácter más cómico —caricaturas, charadas, chistes— con lo informativo, con las noticias de carácter político y con el relato sobre personajes del mundo del espectáculo: artistas, toreros, pintores, cantantes, etc. Resultó, al menos en los primeros años, un tipo de información que servía para completar algunas cuestiones de actualidad de las que se había hecho eco la prensa diaria y otras que habían pasado más desapercibidas, pero dando un aire novedoso más ilustrado, al añadir información gráfica.

Parte importante del éxito de la revista se debió a la rapidez con la que asumió y puso en práctica los adelantos y también a la implicación del lector a través de los numerosos concursos que sirvieron para la promoción de la revista. Inicialmente tuvieron un carácter mensual<sup>375</sup>. Conforme avanzaba la publicación y el éxito, la altura de estos concursos fue en aumento, convocando certámenes de carácter artístico y literario con jurados de la talla de Benito Pérez Galdós. La deliberación del primer certamen literario de novela corta, se publicó en el número correspondiente al 12 de enero de 1901, y el jurado estuvo formado por Pérez Galdós, José Echegaray y José Ortega Munilla.

Algunos de estos concursos fueron específicamente orientados a los gustos femeninos como el de sombreros que se celebró el 2 de junio de 1904. En la imagen podemos ver los tres sombreros ganadores (Ilustración 35).

---

<sup>375</sup> «En un primer momento, los concursos mensuales con premios, se centraron en cuestiones de meros pasatiempos o similares, y estaban dirigidos solo a los suscriptores. Más tarde se hicieron extensivos a todos los lectores y adquirieron enfoques culturales, artísticos, etc.», IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 25.



*Ilustración 35: Concurso de sombreros, 2 de junio de 1904*

O los concursos de belleza donde el propio Luca de Tena escribió la primera convocatoria haciendo alusión a otras revistas europeas que ya habían empezado a introducir estas novedades:

*Casi todas las publicaciones artísticas de Europa y América, y entre ellas el Figaro Ilustre, de París, han celebrado concursos como el que hoy tenemos el gusto de convocar, solicitando para ello la benévola aquiescencia y el simpático auxilio de nuestras hermosas lectoras, en primer término, y también de todos los amantes de la estética femenina, así como de los artistas fotógrafos de España. La absoluta seriedad que Blanco y Negro ha acreditado en concursos anteriores, creemos que ofrecerá las necesarias garantías para que puedan honrar nuestro certamen las señoras y señoritas españolas<sup>376</sup>.*

A continuación explicaba las bases de este nuevo concurso que consistía en remitir fotografías *sin iluminar* a la redacción y una vez remitidas se exponían en el Salón de Fiestas de *Blanco y Negro*. Un Jurado experto formado por pintores y escultores *escogerá las doce que juzgue dignas de premio, las cuales, numeradas y reproducidas por el fotograbado, se publicarán en un número especial de Blanco y Negro*. Lo más significativo es que fue el propio director el que firmó este nuevo concurso que se encontraba dentro de la sección de los certámenes artísticos<sup>377</sup>.

En 1909, ante el inicio de su vigésimo año de existencia, *Blanco y Negro* introdujo importantes reformas:

---

<sup>376</sup> *Blanco y Negro*, 28 de marzo de 1903. p. 20.

<sup>377</sup> Estos certámenes artísticos se habían inaugurado unos años antes, ese día visitaron la casa de *Blanco y Negro S.M. La Reina Regente, SS.AA.RR la infanta doña Isabel, la princesa de Asturias y la infanta doña María Teresa inaugurando la Exposición de los trabajos remitidos por el primer certamen artístico abierto por este semanario. Blanco y Negro*, 31 de marzo de 1900, p. 24.

*Fue siempre la variedad su norma constante (...) Todos los años, en efecto, procuró cambiar su fisionomía y presentarse nuevamente mejorado, sin perder su carácter artístico por el cual alcanzó el puesto preminente que ocupa en la Prensa europea contemporánea (...) 28 páginas de papel estucado. Cuatro de ellas estarán destinadas a la reproducción de originales artísticos a todo color, firmados por los pintores y dibujantes de más fama. Estos originales serán: Unos, ilustraciones de trabajos literarios. Otros, cuadros de composición, publicados sobre un fondo artístico original. Otra reproducción de las obras más famosas de los pintores españoles contemporáneos. La portada de todos los números de Blanco y Negro será un dibujo a la mancha, de artista reputado, alusivo a la fecha más notable o digna de recuerdo de la semana. Otra sección interesante será la que reproduzca algunos RETRATOS DE DAMAS ILUSTRES, de los más insignes retratistas: Sorolla, Moreno Carbonero, Villegas, Benedito, etc. las profusas ilustraciones, dibujos a la mancha, Páginas humorísticas, por los maestros del género y fotografías de actualidad, completarán la parte artística de Blanco y Negro, cuya bondad no es necesario encarecer. En su parte literaria publicará como siempre, CUENTOS, ARTÍCULOS Y POESÍAS (...) y también seguirá publicando los CUENTOS DEL CONCURSO, originales en su mayor parte, de jóvenes que empiezan con fortuna su carrera literaria. INFORMACIONES ESPECIALES destinadas principalmente, a vulgarizar conocimientos útiles, necesarios o de adorno, tales como: el cultivo de las plantas de salón, el cuidado del rostro femenino, la mujer en la cocina, el arreglo de la biblioteca particular, etc., etc., etc. (...) RINCONES PROVINCIALES descripción y noticias documentadas de los lugares típicos de las provincias españolas (...) PÁGINAS PARA LA MUJER modas, figurines, consejos y cuanto sea interesante para el bello sexo y otras secciones que se consideren oportunas, Blanco y Negro cultivará también la nota del día en su CRONICA GRAFICA, donde recogerá los sucesos en forma de crónica gráfica con fotografías, dibujos y caricaturas y en su ACTUALIDAD EXTRANJERA dedicada a cuanto ocurra fuera de España (...) CONCURSOS VARIADOS (...) En suma, Blanco y Negro resultará la más amena, la más artística y la más económica de las revistas españolas. La más amena, por su texto variado e interesante, por la profusión de sus ilustraciones, porque recogerá en sus páginas lo más saliente de la vida nacional y extranjera. La Más artística, por el lujo de su publicación, por sus dibujos y planas a color, obra de los pintores y dibujantes de más crédito. La más económica, por la increíble baratura de sus precios, pues por la modesta suma de diez pesetas al año, el suscriptor tendrá un libro de 1456 páginas, útil, ameno e interesante<sup>378</sup>.*

Los contenidos y secciones se fueron modificando a lo largo de los años. Algunas secciones pasaron de ABC a Blanco y Negro y viceversa como La Mujer y la Casa, como veremos en el apartado correspondiente, otras pasaron de ser publicaciones independientes para convertirse en secciones de Blanco y Negro como Gedeón o Actualidades. En 1910, cuando asumió Actualidades pasó de tener

<sup>378</sup> Blanco y Negro, 25 de diciembre 1909, pp. 23 y 24.

veintiocho páginas a cuarenta y cuatro. Bajo el epígrafe *La Mujer y la Casa dedicará varias páginas a modas y a cuanto pueda interesar a la mujer y con el título de Gente Menuda insertará una amenísima sección para los niños*. Por todo ello concluía que gracias a estas mejoras reforzadas con los contenidos de *Gedeón y Actualidades*, resultará *la mejor revista de su clase, y a pesar de ello su precio seguirá siendo de 30 céntimos en toda España*<sup>379</sup>.

Desde casi el inicio del periodismo se vio la necesidad de acompañar la noticia escrita con imágenes que contribuyeran a dar credibilidad a la información emitida. La fotografía<sup>380</sup> ayudó notablemente a esta búsqueda de la verosimilitud, mejorando paulatinamente la calidad de la información.

Las primeras cámaras fabricadas en Francia o Inglaterra datan de principios de 1840. Los primeros fotógrafos no eran fotógrafos profesionales, tampoco podía hablarse de ellos como de aficionados, se trataba más bien de inventores y entusiastas. Solo cuando el desarrollo industrial alcanzó cierta madurez, la fotografía pudo lograr la plenitud y el fotógrafo un cierto reconocimiento social; esto explica, de alguna manera que, salvo algunas excepciones, muchos de estos fotógrafos hayan pasado de manera anónima y aunque firmaran sus creaciones apenas se hayan publicado referencias bibliográficas sobre ellos.

Desde que aparecieron los primeros daguerrotipos<sup>381</sup>, las imágenes fotográficas fueron ganando terreno a las pinturas. Fue Henri Talbot (1800-1877) el primero en conseguir introducir la imagen en la impresión y edición de libros ilustrados<sup>382</sup>. Los primeros fotograbados los publicó el rotativo inglés *The Illustrated*

---

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> Vale la pena citar algunos trabajos y estudios que nos han servido para entender la evolución histórica de la fotografía, algunos trabajos son de carácter más general como la *Historia General de la fotografía* coordinada por Marie-Loup Sougez, pasando por otros estudios de carácter sociológico como la pequeña obra de Philippe Dubois *El acto fotográfico de la representación a la recepción* o la obra de Susana Sotang; dentro del contexto de representación social la obra de Gisele Freund *La fotografía como documento social* y como documento histórico, la obra de Peter Burke, *Visto y no visto*. En cambio para el tema concreto de la fotografía de moda ha sido muy valiosa la lectura de la tesis de Concha Casajus *Hª de la fotografía de moda (aproximación estética a unas nuevas imágenes)*, mencionadas todas ellas en el apartado de la bibliografía.

<sup>381</sup> La primera fotografía que se realizó, la hizo Nicephore Niépce en 1826 «la célebre *Vista desde la ventana* y Daguerre en 1837, conseguirá un autorretrato, siendo a la postre este autor el que se haría con las mieles del éxito tras una campaña publicitaria francesa de hondo calado en los cenáculos académicos. El 10 de noviembre de 1839 se toma en Barcelona un daguerrotipo y ocho días después se hará otro en Madrid», LARA LOPEZ Emilio Luis. «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local», *Revista de Antropología experimental*, [en línea]. Universidad de Jaén, 2003, nº 3, p.1. Consultado el 21 de agosto 2014. En: [www.ujaen.es/huesped/rae](http://www.ujaen.es/huesped/rae)

<sup>382</sup> «la primera empresa —nunca mejor dicho—, a la que Talbot dedicará sus esfuerzos, después de que en 1843 consiguiera del gobierno británico la patente por su invento, será la difusión seriada de sus negativos con fines lucrativos privados. De su propia industria fotográfica denominada

*London News*, en 1855, tomando como motivo las imágenes de la guerra de Crimea, obra del fotógrafo Roger Fenton (1819-1869). En esos momentos la técnica embrionaria de la reproducción fotomecánica —todavía sobre madera— hacía necesario el retoque del dibujante grabador. La primera imagen fotográfica sin retocar, se debió «a un nuevo sistema ideado por Meisenbach, aparecido el 4 de marzo de 1880, en el rotativo *Daily Graphic*, de New York. Mientras que el primer diario que apuesta por el uso sistemático de la foto tramada acompañando al texto, es el inglés *Daily Mirror*, desde 1904. A partir de entonces, se iniciaría el despegue definitivo de las primeras revistas ilustradas especializadas en la reproducción de imágenes fotográficas; de tiradas más limitadas, y dirigidas a un público más elitista, debido a lo costoso de su técnica»<sup>383</sup>. También M<sup>a</sup> Dolores Saiz afirma que fue el *Daily Mirror* el que introdujo plenamente la fotografía en al prensa<sup>384</sup>.

En el momento en el que la fotografía accedió al medio impreso, los periódicos cambiaron considerablemente su fisionomía, adquiriendo unas características distintas. Se trataba de una auténtica revolución, «es cuando estas artes gráficas aparecen como tales y se puede afirmar que, tras Gurtemberg, la segunda gran aportación en el desarrollo de la imprenta surge con el nacimiento de la fotomecánica»<sup>385</sup>.

Se necesitaron una sucesión de progresos técnicos para lograr la impresión conjunta del texto y las imágenes fotográficas. En las primeras litografías —donde la mano del dibujante era fundamental— ya se percibía esa necesidad de mostrar la

---

‘Talbotype Establishment’, saldrían millares de copias idénticas con vistas a su publicación y divulgación masiva y en formato de libro. El más conocido de estos proyectos lleva por título *The Pencil of Nature*, primer álbum razonado de imágenes originales con reseñas y explicaciones sobre las fotografías y su procedimiento concreto, el calotipo. Publicado en Londres en seis entregas, de junio de 1844 hasta abril de 1846, constituye el precedente histórico de lo que consideramos hoy catálogo de fotografías o —para ser más exactos—, catálogo de fotografías publicadas. Después de Talbot, William Sterling, publicaría en 1847, su *Annals of The Artists of Spain*, libro que introducía por primera vez en la historia de la crítica del arte, fotografías originales (en este caso calotipos) de los maestros de la pintura española», CORONADO E HIJÓN, Diego. «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria». *Revista Latina de Comunicación Social*, 2000, n°32. Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social. Consultado el 2 de noviembre de 2014. En:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/73coronado.htm>

<sup>383</sup> CORONADO E HIJÓN, Diego. «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada...»

<sup>384</sup> «No se puede hablar de plena introducción de la fotografía en la prensa hasta la creación del *Daily Mirror* en Inglaterra en 1904. Este periódico fue el primero en utilizar la fotografía como única forma de ilustración otorgando a esta un valor periodístico preminente», SAIZ ROCA, M<sup>a</sup> Dolores. «Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo». *Historia y Comunicación Social*, 1999, n° 4, p. 175.

<sup>385</sup> SOUGUEZ, Marie-Loup. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2011, p. 182.

información con imágenes, fue a partir de la fotografía cuando se pudo prescindir de cualquier intervención manual<sup>386</sup>. Los adelantos técnicos en la producción fotográfica y en los procedimientos para la publicación de fotografías en la prensa ilustrada, fueron avanzando de forma progresiva a lo largo de todo el siglo XIX hasta llegar en el XX al conocido sistema *offset*. En todos estos procedimientos, el realismo y sobre todo la rapidez y, más adelante, la baratura, pesaron más que el valor artístico de las láminas dibujadas o de los grabados que habían llenado las páginas, inclinando muy pronto la balanza estética hacia las fotografías.

En la década de los noventa, la evolución de la técnica mejoró bastante con la aparición del fotograbado con semitonos, «obtenido y basado en el uso de la retícula, que había iniciado y patentado Talbot en 1852, pero que tardó muchos años en poder desarrollarse» estos adelantos permitieron que los fotógrafos hicieran directamente las planchas, eliminando el paso intermedio del dibujante-grabador. «Es decir, fue posible reproducir mecánicamente toda clase de fotografías con una fidelidad nueva que permitía la continuidad de tonos, el proceso se aceleraba y se abarataba al eliminar al grabador y sus lentos y engorrosos grabados, y además la imagen fotográfica se multiplicaba pudiendo alcanzar fabulosas tiradas que todavía hacían más asequible el proceso»<sup>387</sup>. Y lo más importante es que a partir de este momento, las fotografías pudieron pasar a las rotativas e imprimirse con estereoscopia a la vez que el texto escrito, por lo que para las publicaciones periódicas fue un gran avance que dio como resultado una calidad mayor, además de abaratar los costes considerablemente.

La calidad de *Blanco y Negro* fue mejorando paulatinamente. Conforme avanzaron los años, se consagró el éxito de la revista y permitió que pudieran realizarse las mejoras oportunas. La innovación más revolucionaria fue la aparición de la fotografía en el año 1892 un año después del inicio de la publicación. No resultó fácil introducir estos adelantos y requirió algún que otro intento hasta conseguir dar a conocer la primera fotografía. El 3 de abril de 1892 se habló de una tentativa de publicar una serie de fotografías, tomadas con motivo de la riada de Sevilla, que por una sucesión de circunstancias no se pudieron insertar, *causas independientes de nuestra voluntad nos han impedido reproducir en el presente*

---

<sup>386</sup> Hay una importante bibliografía sobre la vinculación de la fotografía a las artes gráficas que cita Souguez en su libro: desde la obra de Lécuyer o de Emmanuel Souguez, a la más reciente de Frizot. SOUGUEZ, Marie-Loup, *Historia general de la fotografía...*, p. 184.

<sup>387</sup> CASAJUS QUIROS, Concha. *Historia de la fotografía de moda...*, p.147.

número las interesantes fotografías que referentes a la terrible riada de Sevilla nos remitió oportunamente nuestro activo corresponsal en dicha población. Los problemas se solventaron y en el siguiente número, el 10 de abril, se consiguió: *Según ofrecimos en nuestro número anterior, en el presente publicamos varias fotografías remitidas por nuestro corresponsal en Sevilla, en las que se da una exacta idea de la importancia que ha tenido el desbordamiento del Guadalquivir.* Sin embargo, aún pasaría un tiempo hasta que tuvieran un protagonismo mayor, que se consiguió con la ilustración de las portadas: «la primera fotografía en la portada de *Blanco y Negro* aparece el 29 de Julio de 1893, reproducción de una accidente ferroviario que tuvo lugar en Bilbao»<sup>388</sup>. No obstante las portadas seguía siendo un lugar importante para la representación artística y para mostrar la obra de pintores y dibujante, con lo que hasta entrado el siglo XX, no fueron sustituidas por fotografías

Aunque el tema de las imágenes fotográficas lo veremos más detalladamente en el apartado de las imágenes, podemos adelantar que con *Blanco y Negro* apareció en España la figura del fotógrafo de prensa con reportajes gráficos muy expresivos que permitían acercar la realidad a los lectores. Fotógrafos de la talla de Franzen y Franzen —fotógrafo de la Casa Real— primero y después Campúas y Alfonso, ofrecieron un testimonio gráfico de la noticia. De Calvache<sup>389</sup>, sin embargo, no hemos encontrado referencias en este periodo. Poco apoco se fue extendiendo la utilización de este medio gráfico, gracias a los propios adelantos en la maquinaria y en la técnica. El 25 de diciembre de 1893 se explicaba parte de estos adelantos técnicos, tipográficos y literarios:

*Desde el comienzo de nuestra publicación, nos propusimos como norma de conducta, su mejoramiento constante, a fin de demostrar con la elocuencia de los hechos el agradecimiento que sentimos hacia el público que con su favor y sus distracciones premia nuestros esfuerzos.*

*Huyendo siempre de ofrecimientos pomposos, nos limitaremos hoy únicamente a indicar las reformas que proyectamos para el año entrante, las cuales exigen gastos de tal importancia que nos hubieran arredrado seguramente a no contar de antemano con el apoyo del público.*

*En primero término y como medio de conseguir que BLANCO y NEGRO pueda competir en su parte tipográfica con la revistas más notables del extranjero, nos ocupamos como ya hemos anunciado en otra ocasión, en*

---

<sup>388</sup> ESPARZA, Ramón (com.). *Portadas. Dibujos de primera plana.* (Exposición celebrada en Madrid, Museo ABC, del 21-III-2013 al 9-VI-2013). Madrid: Museo ABC, 2013, p. 24.

<sup>389</sup> En el periodo estudiado, no hemos visto fotografías de Calvache de moda o de eventos sociales relacionados con la moda, sin embargo si que apareció publicidad de esta casa de fotos como se puede apreciar en la Ilustración 6.

*montar una imprenta con todos los adelantos modernos, entre los que figuran dos máquinas iguales a las que emplea Le Figaro Illustré de París, reconocido hoy en todo el mundo como el periódico que alcanza mayor perfección entre los de su clase.*

*Además comenzamos muy en breve la publicación de dos nuevas secciones, tituladas Fotografías íntimas y Las regiones de España. La primera de ellas, encomendadas a un distinguido escritor y a los reputados fotógrafos Sres. Laurente y Compañía, tendrá por objeto presentar a las notabilidades de nuestro país en su vida íntima, esto es en su despacho, en su estudio, en su biblioteca, en su gabinete de trabajo, rodeado de todos aquellos objetos, que contribuyen a darles fisonomía propia.*

*La otra sección, como lo indica su título, la forman semblanzas de todas las regiones de España, escritas por notables literatos y acompañadas de artísticas alegorías hechas expreso por nuestros más célebres pintores.*

*Accediendo a las indicaciones que repetidas veces nos han hecho muchos suscriptores desde primero de enero empezaremos también a publicar una edición de lujo en papel especial, perfectamente glaseado, que no dudamos llenará los deseos de los más exigentes.*

*Como prueba del decidido empeño que nos anima para traer las páginas de Blanco y Negro el concurso de las firmas más estimadas en las artes y en la literatura en número 87 que aparecerá el Domingo 1 de Enero de 1893, contendrá artículos de Eugenio Sellés, Jacinto Octavio Picón, Manuel de Palacio, y Kasabal, con dibujos de Pla, Garnelo, Arpa y Espina, una preciosa poesía de Velilla, ilustrada por Díaz Huertas, un artículo de Taboada, titulado el obsequio del ministro, con ilustraciones alusivas al texto, y una composición de Felipe Pérez que llevara por título para verdades, el Tiempo. Ilustrado por Gros<sup>390</sup>.*

Pero hasta que la fotografía no se desarrolló plenamente no se pudo obtener esa información marcada por la inmediatez propia de la prensa gráfica, cuando se logró tuvo un lugar propio y las fotografías se fueron publicando en la sección *Crónica gráfica*, como información de actualidad. Esta crónica se vio adelantada, por la aparición de *ABC* y su información diaria que a partir de 1905 también gozó de un importante contenido gráfico, con lo que *Blanco y Negro* vio disminuir este tipo de reproducción. Así lo explicaba en la sección *Mesa revuelta* del 29 de julio de 1905, el breve se titula *Nuestra Crónica gráfica*:

*A los lectores que nos han escrito acerca de la “Crónica gráfica” publicada en todos los números de Blanco y Negro, nos permitimos recordarles que esta sección ha de constituir un libro aparte que sea el resumen o historia gráfica del año, hecha en tales condiciones que pueda ser consultada con fruto como índice de sucesos. Hoy día teniendo publicaciones diarias como ABC, que cultivan la actualidad gráfica palpitante, no es posible que una revista semanal como la nuestra, recoja con tanto apresuramiento y celeridad los sucesos, sino que debe intentar,*

---

<sup>390</sup> *Blanco y Negro*, 25 de diciembre de 1893.

*como lo hacemos en nuestra “Crónica gráfica”, sacrificar la rapidez a la exactitud y la belleza en la reproducción*<sup>391</sup>.

A pesar de esto, la imagen y la ilustración seguían teniendo un protagonismo esencial y era lo que le daba su razón de ser, en primer lugar porque ocupaban tanto o más espacio que los textos escritos y en segundo lugar por la calidad cada vez mayor de las imágenes, ya fueran dibujos o fotografías.

Los adelantos técnicos de los primeros años requirieron un mayor espacio en la redacción al tener que introducir maquinaria nueva, por esta circunstancia se determinó su traslado a la calle Claudio Coello, número 84, principal. Esta nueva imprenta, disponían de «tres máquinas planas sistema Alauzet, movidas por motor de gas»<sup>392</sup>. El primer número que se publicó con este sistema fue el del 27 de mayo de 1893 apenas dos años después de haber comenzado su andadura:

*Con el presente número se estrena nuestra imprenta, cuya instalación y montaje consideramos necesarios hace tiempo, dado el creciente favor del público y la larga y difícil tirada de nuestra Revista. Unir el esmero tipográfico a la perfección artística y a la variedad literaria, conseguir con medios propios mayor rapidez en la tirada y poseer máquinas que exclusivamente se dedicasen a nuestro periódico, eran necesidades que desde el primer día se hicieron sentir en esta casa*<sup>393</sup>

No sería el único traslado, en agosto de 1896 se firmaba un contrato de un nuevo edificio situado en la calle Serrano número 43 y que sería el edificio definitivo. El 1 de octubre de 1896 lo anunciaba así en la sección «Mesa Revuelta»: *Las oficinas de Blanco y Negro quedan instaladas desde el lunes próximo en la calle de Serrano número 43*. El 4 de febrero de 1899 se publicó un número especial para dar a conocer la nueva sede a todos los que no pudieron asistir a la visita que se había programado con motivo de la inauguración transcribiendo las palabras del propio Tena:

*Bien quisiéramos que la casa fuera suficiente para que todo nuestro público tomara de ella posesión esta tarde, más como exigencias de tiempo y de espacio no permiten que tal cosa ocurra, hacemos este número, que como inventario de nuestra hacienda, ofrecido a aquellos que no puedan visitarla, relación de cicerone dirigida al lector curioso que no puede satisfacer directamente su curiosidad, información que hacemos de*

---

<sup>391</sup> Blanco y Negro, 29 de julio de 1905.

<sup>392</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 18.

<sup>393</sup> Blanco y Negro, 27 de mayo de 1893, p. 19.

*nosotros mismos por no considerarnos excepción en la fiebre informatoria que presta luz y color a la prensa moderna*<sup>394</sup>.

Se trataba de un número muy completo que ofreció al lector las mejoras arquitectónicas, técnicas y artísticas de esta nueva sede, con una descripción de la arquitectura y la decoración al gusto de la época, descendiendo al detalle de explicar e ilustrar, con un buen número de fotografías, la utilización de sistemas de iluminación y calentamiento de los espacios, muy adelantados para el momento; también se detuvo en el proceso y elaboración del periódico, sin escatimar esfuerzos en describir y mostrar con abundante material, el lugar físico de cada sección y los operarios que se encargaban de cada parte del proceso. *Blanco y Negro* a la cabeza ya de la prensa ilustrada, era el primer periódico en tener sede exclusiva, lo explica Kasabal<sup>395</sup> en el artículo *Los periódicos de Madrid*, publicado en este mismo número

*Blanco y Negro es el primer semanario español que se instala en una casa propia, en la que ha reunido cuantos adelantos en materia de construcción y decorado puede apetecer a un establecimiento destinado a la confección y tirada de una revista ilustrada.*<sup>396</sup>

De todos estos progresos —de los que hay abundante constancia en las 32 páginas del citado número— los cambios más significativos y que permitieron que se convirtiera en una *revista moderna* y en el referente de otras publicaciones, fueron la instalación de los talleres de fotograbado y fotografía y toda la parte técnica del proceso de impresión y confección, con una maquinaria nueva y de calidad como era la maquina *Koenig y Bauer* cuyas pinzas dispuestas sutilmente, sacaban los pliegos

---

<sup>394</sup> *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899, p. 2.

<sup>395</sup> José Gutiérrez Abascal (1852 - 1907) fue un periodista y político español, que usó el pseudónimo de «Kasabal». La propia Emilia Parda Bazán escribió una necrológica en la famosa sección donde asiduamente escribía «La vida contemporánea», en la que alababa sus dotes periodísticas: «Mil veces he pensado en la ironía melancólica del destino de Abascal. Cuando le conocí, hace ya muchos años, periodista brillante, de combate y de salón, polemista político y mundano, iba camino del triunfo en la lucha por la posición; era diputado, y hubiese sido director, subsecretario, ministro, en plazo breve. Su espíritu cáustico; su conversación animada, incisiva; su estilo que tenía el don de hacerse leer, le destacaban ya; el anonimato, fatal á los periodistas, no pesaba sobre su labor; era nombrado, era Kasabal, poseía fuerza, poseía arranque de cronista, dientes y uñas de combatiente. A la vez que los hombres le estimaban, empezaban á halagarle las señoras, que encontraban en él un comensal Heno de esprit, un chispeante ingenio, adaptado fácil y prontamente á la vida del gran mundo (...) el periodista imposibilitado se desviaba de la política y se encariñaba con las salonerías. Sin la menor afeminación (merece notarse), Abascal iba dominando el género, y nadie como él describía las fiestas, los bailes de trajes, los minuétos, los *raouts*, los grandes banquetes en que se reflejan mil luces en el cristal tallado y en las joyas prendidas sobre rubios moños. Desde su sillón, rebujadas las muertas piernas en una manta de abrigo, reseñaba los vahes y los *pas de quatre*, las alegrías *sportivas* y las deslumbrantes bodas», PARDO BAZAN, E., «La vida contemporánea», *Ilustración Artística*, 8 de abril de 1907, p. 234.

<sup>396</sup> *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1899, p. 4.

ya impresos sin necesidad de que los tocara la mano del obrero y la maquina *Phoenix* especial para las cubiertas de lujo y para la impresión multicolor.

Otro adelanto que reforzó el éxito de la revista fue la pronta utilización del color. La primera publicación francesa que utilizó la coloración fue el suplemento ilustrado del *Petit Journal* que alrededor de 1890 se empezó a editar a tinta, como se aprecia en la siguiente en la imagen (Ilustración 36).

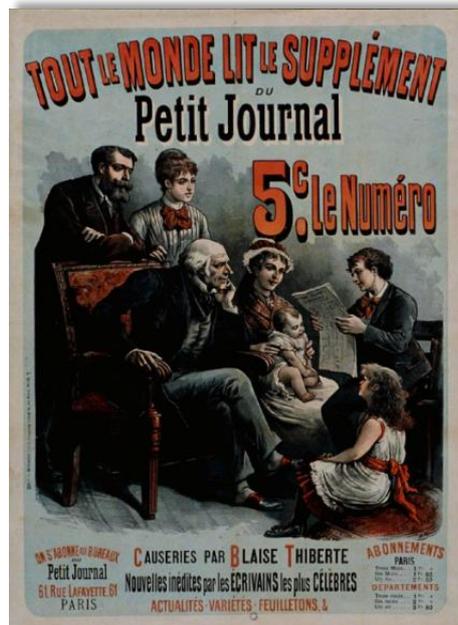


Ilustración 36: *Le Petit Journal*. Biblioteca Nacional de Francia. Servicio Gallica [en línea]

En el caso de *Blanco y Negro*, en un primer momento para dar una mayor vistosidad se empezó a confeccionar la cubierta con papel coloreado pero gracias a la adquisición de nuevas máquinas se logró la impresión a color. La primera muestra de impresión a color la podemos ver el 13 de abril de 1895 así lo cita Iglesias<sup>397</sup> y Pérez que afirma que «Blanco y Negro publica un especial dedicado a la Semana Santa donde algunos títulos y elementos artísticos de las ilustraciones (orlas y recuadros fundamentalmente) aparecían en rojo. Esto no supuso continuidad, ya que los números siguientes continuaron imprimiéndose a una sola tinta, pero abrieron el camino»<sup>398</sup>. Según Iglesias el 19 de junio de 1897, una portada de *Blanco y Negro* reproducía un grabado con trama titulado *Flores de mi barrio* de Díaz Huertas (Ilustración 37) «En esta ocasión, el proceso técnico había requerido tres pasadas a máquina: una para el negro, otra para el amarillo y una tercera para el magenta. Esta

<sup>397</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 20.

<sup>398</sup> PÉREZ CUADRADO, Pedro. «Apuntes para un estudio de la prensa española en color», *Doxa Comunicación*. 5 de marzo de 2014, vol. 2., p. 113.

composición —que en rigor no puede ser considerada todavía como tricromía, dado que aún no estaba presente la selección del color— venía a significar un paso importante hacia esa técnica, ya que se había conseguido el efecto de color verde para la superposición de dos tintas: azul y amarillo. A la tricromía se llegaría dos años después, y luego a la cuatricromía»<sup>399</sup>.



*Ilustración 37: Díaz Huertas, Flores de mi barrio, 19 de junio de 1897*

Sin embargo, a pesar de estos primeros intentos de aplicación del color, hasta 1899 no se puede hablar de una técnica nueva y una difusión generalizada del color; Luca de Tena en un artículo póstumo que recoge un breve esbozo del nacimiento de *Blanco y Negro* explicó cómo se inició el color en la publicación:

*El progreso se imponía y era necesario dar al público, como en el extranjero, páginas a color. Pero ¿cómo se hacía el color? Lo que ahora es sencillo y fácil constituía en aquella época —año 1899— un complicado problema tipográfico. He entendido siempre que lo que ya está descubierto es inútil tratar de inventarlo, y contraté en Alemania al obrero tipográfico, especialista en la impresión de cuatromías, José Blas. Compré también en Alemania lo necesario para la realización de papel couché, papel indispensable para imprimir bien el color, e instalé la maquinaria en la fábrica La Vasco-Belga de Rentería, lanzando el primero número con páginas en colores. (...) El perfeccionamiento en la confección y en las tiradas, estudiado y cuidado más y más cada día, permitió nuevamente*

<sup>399</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 20.

*elevar el precio de Blanco y Negro a 40 o 50 céntimos hasta llegar al actual de una peseta*<sup>400</sup>.

Durante todo el siglo XIX, se avanzó mucho en la verosimilitud de la imagen impresa gracias a la evolución de las nuevas técnicas y desde luego la prensa ilustrada supo aprovechar bien estas novedades que le permitieron acercar con mayor credibilidad la imagen al lector: «El producto editorial que mejor partido supo sacar de la conjunción de texto e imagen fue la prensa (...) al principio con imágenes muy modestas, luego poco a poco la calidad y el detallismo de la ilustración irá alcanzando cotas altísimas, (...) las revistas ilustradas fueron escaparates magníficos del prodigioso nivel técnico que fue alcanzando la xilografía —multiplicada por la galvanoplastia— a medida que el siglo llegaba a su fin»<sup>401</sup>.

En el cambio de centuria, como ya hemos visto, la revista logró una serie de mejoras, que pasaron por la difusión del uso del color y que supuso un aumento del precio<sup>402</sup>. Durante el año 1900 en varias ocasiones también dejó constancia de que la subida de las suscripciones se debía a las mejoras técnicas, a la publicación de números extraordinarios y al uso del color en sus hojas. En el cambio de siglo, después de los ensayos realizados, la aplicación del color ya puede ser total; así lo explica en las bases de la convocatoria del Certamen Artístico de Blanco y Negro:

*Terminados los ensayos que permiten la implantación definitiva del color en la páginas artísticas de nuestra Revista, y en el deseo de demostrar que todos los que al Arte se dedican tienen por derecho propio la entrada franca en Blanco y Negro, sin prejuicios ni exclusivismos personales, esta Empresa tienen la satisfacción de inaugurar una serie de certámenes periódicos con el presente, que tendrá lugar sobre las siguientes bases*<sup>403</sup>.

---

<sup>400</sup> LUCA DE TENA, «Como nació Blanco y Negro», *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1929.

<sup>401</sup> FONTBONA, Francesc. «Texto e imagen». En: BOTREL, Jean-François; INFANTES, Víctor; LÓPEZ, François (dir). *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472- 1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 705-712.

<sup>402</sup> *En nuestro constante deseo de mejorar las condiciones artísticas y editoriales de Blanco y Negro publicando con la mayor frecuencia posible, páginas a color, tan solicitadas hoy por nuestro público, hemos preparado con la debida anticipación los cuatro números correspondientes al próximo mes de enero, que serán análogos a los extraordinarios que hemos publicado durante el presente año, esto es, en papel estucado, doble cubierta de papel de seda, y adornados con notables ilustraciones en color de los más reputados artistas españoles. El precio de dichos números, que no solo no desmerecerán, sino que, por el contrario esperamos que superen a todos los hechos hasta la fecha, Sera como de costumbre de 30 céntimos en toda España; y una vez publicados, volveremos a emplear nuestros procedimientos tipográficos corrientes; esto es recobrará Blanco y Negro su aspecto y precio habitual de 20 céntimos, dando de vez en cuando a imitación de lo hecho hasta ahora, números extraordinarios. Blanco y Negro, 2 de diciembre, 1899, p. 21.*

<sup>403</sup> *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1900, p. 23.

Lo que caracterizó a *Blanco y Negro*, fue la decidida preferencia a la ilustración original de artistas y a la generosa acogida de todas las tendencias y generaciones, como explicará Lafuente Ferrari unos años después:

*En Blanco y Negro colaboraban todos, los viejos pintores anecdóticos de formación decimonónica, los ilustradores sentimentales y conservadores y los más avanzados oteadores del estilo de su tiempo*<sup>404</sup>

## 6.2 BLANCO Y NEGRO Y LA MODERNIDAD

En la primera página del primer número de 1891 ya aparecía toda la información de la publicación: se trataba de una revista ilustrada que se publicaba todos los domingos y los apartados de los que trataba eran: *vida moderna, teatros, poesías, artículos festivos, música, ecos de sociedad, sección recreativa, concursos de premios, caricaturas, costumbres, modas*. Durante las primeras semanas se publicó una plana —en la segunda página— donde aparecían los contenidos, los precios, los autores e ilustradores, las direcciones donde dirigir la correspondencia etc. El 28 de junio, esta página informativa se trasladó al final de la revista para dejar paso a los anuncios. Fue una revista de una enorme flexibilidad, manifestada en el modo de distribuir los contenidos<sup>405</sup>. Conforme pasaban los meses y los años, algunas secciones desaparecieron y aparecieron otras nuevas, así ocurrió por ejemplo con la sección *Vida Moderna* que solo se publicó en 1891, cuyo título era muy significativo; el hecho de considerar apropiado para identificar una sección el término *vida moderna*, significaba que, desde sus inicios, había una intención innovadora. Para la sociedad del momento, estas revistas ilustradas constituían un modo *de ver* el mundo; un mundo nuevo, moderno, un espacio público repleto de novedades que se acuñó bajo este término:

---

<sup>404</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Las ilustraciones de Blanco y Negro y su época», *Blanco y Negro*, 26 de noviembre de 1960, p. 23.

<sup>405</sup> Como apunta Iglesias, «las secciones de la revista, si bien mantuvieron por lo general una tónica común, experimentaron en estos años diversos cambios: aparecieron secciones nuevas, se modificaron otras, y secciones desaparecidas volvieron a reaparecer años más tarde. En todo caso, las secciones sobre teatro, poesía, artículos festivos, música, entretenimientos, caricaturas, modas, etc., se mantuvieron de una u otra manera, prácticamente sin interrupción. Una sección permanente en los primeros años fue la denominada «Un poco de todo» que bajo la firma de A. Cozuelo presentaba noticias breves con fondo irónico y humorístico. Con el comienzo de 1893, Blanco y Negro, comenzó dos nuevas secciones: «Fotografías íntimas» y «Las regiones de España». IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 12.

*Una crónica constante de todo lo que constituye la vida moderna, queda inaugurada en la presente sección de Blanco y Negro. Sin limitaciones ni trabas dentro de lo moral y lo lícito, aquí se tendrán noticias lo mismo del sarao elegante que de la fiesta popular, del acontecimiento literario más notable, como de la nota culminante, en fin, de última hora, sea cualquiera el motivo que la produzca. Retrato fiel de la vida moderna con sus defectos y sus bondades, solo nos resta pedir a la fortuna más ocasiones de relatar estas que aquellos.*

*Con los elogios personales, los prólogos de los libros y los ofrecimientos que todo periódico incipiente hace a sus lectores futuros, sucede siempre lo mismo: que cuando son merecidos huelgan, y en caso contrario perjudican más que favorecen.*

*La revista culta; la gracia sin los hasta hoy inevitables ribetes pornográficos, el ribete festivo que sin temor alguno pueda abandonarse en manos de toda persona; el semanario que por su confección especialísima y moderna y sus trabajos literarios y artísticos sea esperado con impaciencia y recibido con agrado, es lo que se propone ser Blanco y Negro si el favor del público corresponde a las intenciones de la Empresa.*

*Nuestro periódico, al presentarse con título que lo hace, se funda en el perpetuo contraste que por todos lados se observa. La risa y el llanto, lo serio y lo festivo, lo formal y lo caricaturesco, lo triste y lo alegre, lo grave y lo baladí, todo ese blanco y negro que nos rodea desde que nacemos, será lo que nuestro semanario refleje, lo mismo en su parte artística que en la literaria,*

*Blanco y Negro lleva entre sus páginas muchas esperanzas y muchos buenos deseos.*

*¡Quiere la suerte que las unas se realicen y los otros se cumplan!*

*Para terminar, solo nos resta dirigir un fraternal saludo a todos nuestros colegas<sup>406</sup>.*

En estas letras se encerraba no solo la justificación y el porqué de esta sección, sino de toda la revista. Capaz de abarcar casi todo y hablar sobre todo: las luces y las sombras, los contrastes de la vida política, cultural, social y artística de la época. Lo moderno —todo aquello que era cambiante y que estaba en continuo movimiento, no aferrado a ideas estáticas— subyacía en la idea editorial que marcaba la pauta de artículos y crónicas.

En líneas generales podemos afirmar que *Blanco y Negro* nació en la modernidad y reflejaba la modernidad. Esta realidad que iba penetrando en la vida social y cultural de la España de final de siglo, se sirvió de la prensa periódica, no toda la prensa por igual, para hacerse eco. *Blanco y Negro* supo aprovechar los vientos y con una gran intuición, se mantuvo en una posición avanzada en este nuevo modo de comprender la existencia. Como ejemplo sirve el artículo firmado por Ene,

---

<sup>406</sup> *Blanco y Negro*, 10 de mayo de 1891, p. 2.

titulado *Cosas que se van: el brasero*<sup>407</sup>, donde se hizo una crítica a algunos escritores de costumbres<sup>408</sup> de las décadas anteriores que han usado y abusado hasta más no poder de este amplio tema de las cosas que se van. La defensa del progreso entró en la escena social y se defendía como un bien, mientras que lo antiguo y pasado había quedado superado:

*Así como no ha habido más que un Jorge Manrique para llorar la muerte de su padre, y en sus coplas famosísimas parece fijada definitivamente la expresión de su dolor filial, han sido bastantes los Jorges Manríques de los trastos viejos; quién ha llorado la muerte del velón y aun la del candil; quién la desaparición del miriñaque; quién la decadencia lastimosa del cocido y de otras instituciones que aún parecían arraigadas con mayor solidez. A cualquier hombre franco, moderno, sin pecar de modernista, y medianamente sensato, se le ocurre que en todos esos trenos y lamentaciones debe de haber mucho hipócrita fingimiento o de escasez de asuntos que tratar. Nosotros creemos firmemente que las cosas que se van deben irse, en efecto, pues en su mayor parte ya no sirven para nada, ni reportan la menor ventaja a la humanidad; y si los lectores de Blanco y Negro tienen paciencia para tanto, procuraremos demostrar con algunos ejemplos nuestra creencia (...) A sí maldigamos al brasero, arrojémosle a cien mil lenguas de nuestros hogares, y habremos expulsado a uno de los mayores enemigos de la cultura, del progreso y de la regeneración.*

Aun así, pervivía una cierta melancolía por la caducidad de algunos usos y esto nivelaba la balanza entre el gusto por lo popular —o el deseo de conservación de ciertas prácticas— y el afán de renovación con la mirada fija en la modernidad. En contraposición al artículo citado anteriormente, se publicó otro titulado *El Brasero*<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> *Blanco y Negro*, 25 de enero de 1902, p. 8.

<sup>408</sup> Desde los años cuarenta, algunos escritores como Larra, Mesonero Romanos, etc, buscaron la manera de defender lo nacional frente a lo foráneo con esa marcada defensa del casticismo «Es en estos periódicos del sistema donde queda constituido el costumbrismo que podríamos considerar oficial, defensor de los valores tradicionales y del régimen constituido. Como es sabido, este costumbrismo, sirviéndose de un modelo foráneo, como es Jouy, tiene una preocupación constante de reivindicar lo español castizo frente a la imagen falseada de España que ofrecen los libros de viajes de escritores extranjeros, así como frente a la invasión de usos y costumbres foráneos en unos momentos de cambio social en que lo nuevo siempre se identifica con lo extranjero, mientras que lo tradicional está en trance de desaparecer. Todo ello produce en los costumbristas una crisis de identidad nacional expresada por Mesonero Romanos cuando, ante el peligro de la desaparición del españolísimo brasero, objeto al que el autor atribuye nada menos que esencias nacionales cuando lo califica de «brasero nacional», se lamenta, en función de su nacionalismo «El brasero se va, como se fueron las lechuguillas y los gregüescos, y se van las capas y las mantillas, como se fue la hidalguía de nuestros abuelos, la fe de nuestros padres, y se va nuestra propia creencia nacional». ESCOBAR ARRONIS, José. «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español», [en línea]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado el 3 mayo 2014. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sombrero-y-la-mantilla---moda-e-ideologa-en-el-costumbrismo-romntico-espaol-0/>

<sup>409</sup> *Blanco y Negro*, 11 de enero de 1908, p. 15.

de Antonio Palomero<sup>410</sup>, con una visión mucho más nostálgica hacia la pérdida de ciertas costumbres:

*He aquí otra institución que desaparece, otro chirimbolo nacional que rueda hacia el abismo del olvido, llevándose algo de nuestro propio ser... el brasero se va; lo echan mejor dicho... ¡Que conste, por lo menos nuestra protesta! Desterrado tiempo ha de las casas grandes, de las amplias mansiones señoriales donde su presencia era un vivo testimonio del fuego tradicional, también va desapareciendo de los hogares modesto, hoy invalidados por las estufas de todas clases. Solo las gentes humildes le conservan demostrando el verdadero amor al pueblo a las glorias de su patria.*

A mediados de siglo, Baudelaire en el primer capítulo de su obra *El pintor de la vida moderna* definía el término moderno como la dignificación del momento presente y su capacidad estética:

«El pasado es interesante no solo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas para quienes ese pasado era presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo ocurre con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solo a la belleza de la que este puede estar revestido, sino a su calidad esencial de presente»<sup>411</sup>.

Baudelaire criticaba, la costumbre de presentar los personajes de la época contemporánea con vestimentas antiguas. El pintor de la vida moderna, tenía que ser capaz de captar lo bello y para él lo bello tenía parte de eternidad y otros elementos circunstanciales «que será si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión»<sup>412</sup>. También en *Lo cursi*, Jacinto Benavente define en boca de uno de los protagonistas, Félix, lo moderno: «Oh algo más: actualismo. Despreciar todo lo que no existe en el momento actual. Eternizar lo efímero, fijar lo

---

<sup>410</sup> «Nació en Madrid (1869) y falleció en Málaga (1914). Como muchos de los autores teatrales del momento, se dedicó a la actividad periodística, siendo redactor de periódicos de gran tirada, como *El País*, *El Imparcial*, *ABC*, *Blanco y Negro* y *Gedeón*; también dirigió el diario *La Noche*. Desarrolló una notable actividad poética: escribió libros de versos, de tendencia satírica, tradujo algunas obras dramáticas del francés y creó una interesante producción teatral, firmada en ocasiones con su seudónimo Gil Parrado. Destacamos los siguientes títulos: *La trompa de Eustaquio* y *La trompa de caza*, ambas con Enrique García Álvarez, *El juicio del año* y *Pepito*, con Celso Lucio, *El verdadero conde*, *Los gemelos*, *Los noveleros* y *Viaje a Suiza* (*Servisse Express*). En ellas prima el ingenio y la agudeza, como puso de manifiesto Jurado de la Parra en la siguiente aleluya: «Que es ingenioso de veras / y poeta de verdad, / lo demuestra Gil Parrado / y lo confirma Rostand» (alusión a la adaptación que de este autor francés realizó Palomero en *Los noveleros*)” En línea:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor\\_palomero.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_palomero.shtml). Consultado el 2 de octubre de 2014.

<sup>411</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna* (edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1995, p. 76.

<sup>412</sup> *Ibidem*.

fugitivo, engrandecer lo diminuto. Eso debe ser el arte, el arte nuestro: el actualismo; no hay otro posible»<sup>413</sup>.

La moda, entendida en su sentido más amplio, no dejaba de ser un lugar oportuno para mostrar esta belleza moderna a la que Baudelaire se refiere: «la idea que se hace el hombre de lo bello se imprime en toda su compostura, arruga o estira su vestido, redondea o alinea su gesto, e incluso penetra sutilmente, a la larga, los rasgos de su rostro»<sup>414</sup>. Para Baudelaire, la vestimenta de los personajes que pintaron los grandes artistas —como Rubens o Veronés— tenía una relevancia en el conjunto del efecto estético de la obra de arte, importante y definitiva para admirar lo que de bello se muestra. Y como dice Cerrillo «Este universo tangible y cotidiano —en el que el vestido tenía un protagonismo especial— contribuía, de la misma manera que las ideas y la experiencia, a configurar el imaginario cultural de cada época, y en las transformaciones de este imaginario, sobre todo en las llevadas a cabo por la moda, encontró Baudelaire uno de los principales referentes del mundo moderno»<sup>415</sup>.

Pues bien, la moda moderna tenía que ser capaz de mostrar este nuevo modo de concebir la vida reflejada a través de la materialidad de formas y tejidos que se adaptaban a una sociedad en continuo cambio, alimentada por unos valores distintos que fueron los inspiradores de las nuevas modas.

Durante los primeros años encontraremos en la sección *Vida Moderna*, un número considerable de alusiones a la moda de cuya lectura se podía extraer información sobre los acontecimientos históricos y políticos del momento y sobre el ambiente cultural, artístico, literario y festivo, que tenían lugar en Madrid y en otras ciudades de España. Estas crónicas de los sucesos de la vida social y de los nuevos gustos y aficiones de la burguesía, mostraban un interés cada vez mayor por todo lo que tenía que ver con la imagen.

No obstante en la introducción de *lo moderno* se buscó siempre el equilibrio, alejando cualquier evocación exagerada, incluso se llegó a utilizar con extraordinario sentido del humor la mofa para reírse de los cambios drásticos. Lo vemos en los pinceles de Xaudaró con los que caricaturizó la introducción de elementos

---

<sup>413</sup> *Lo cursi* comedia en tres actos escrita por Jacinto Benavente en 1903. BENAVENTE, Jacinto. *Lo cursi: comedia en tres actos*. Pedrero, Mariano (ilustrador). Madrid: Imp. de Alrededor del Mundo, 1913.

<sup>414</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Pintor de la vida moderna...*, p. 76.

<sup>415</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor...», p. 123.

masculinos en la moda femenina (Ilustración 38) que se explican muy bien en el poema que acompañaba el dibujo:

*Del modernismo me asusto, y confesaré en conciencia que eso es más bien decadencia, falta de nervio y mal gusto. La moda con sus patronos nos convierte en mamarrachos. ¡Parecen hembras los machos, y las mujeres varones! A la esposa débil ser no presta apoyo el marido. ¡Hoy va el esposo cogido, del brazo de su mujer!*<sup>416</sup>



Ilustración 38: Xaudaró. *El Modernismo*, 7 de abril de 1900

También en este otro artículo de Manuel del Palacio ilustrado de nuevo por Xaudaró, donde se critican los excesos coloristas de la moda masculina a la que denomina *modernista*:

*Esto no puede seguir, ni a sufrirlo me acomodo: hay que reformar del todo la manera de vestir. Y empinándose en los pies cogió su ropa el bellaco, y aquí meto y allí saco... se la puso del revés. Como el forro del gabán era de cuadros chillones y estaban los pantalones remendados con tartán, cuando a la calle salió, las gentes que le veían de su facha se reían, y el que la risa notó dijo: Me importa lo mismo aplaudáis o censuréis; esto que hoy no conocéis, será pronto el modernismo*<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Blanco y Negro, 7 de abril de 1900, p. 21.

<sup>417</sup> Blanco y Negro, 26 de abril de 1902, p. 11.

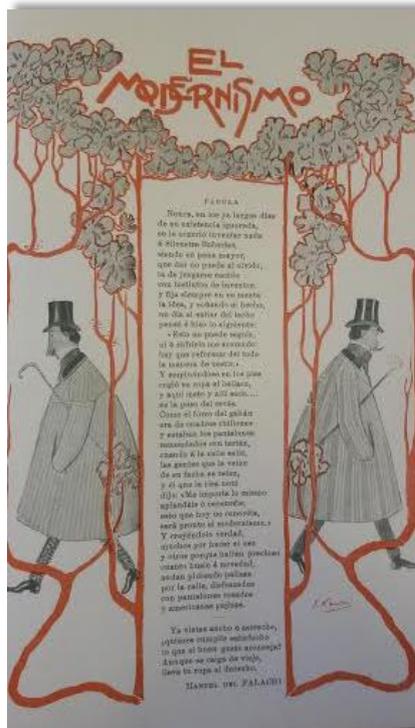


Ilustración 39: Xaudaró. *El Modernismo*, 26 de abril de 1902

La visión que se tenía de la tendencia modernista en la moda —identificada con los colores vivos y contrastados, los estampados a base de elementos florales o geométricos— en el caso de la indumentaria masculina era censurado por verla extravagante y poco adecuada. A lo largo de estos años es fácil ver a los caricaturistas dibujando modelos masculinos que llevan camisas de rayas rosas y altos cuellos blancos así como calcetines que asoman por debajo de los pantalones de colores y decorados con rayas o topos blancos.

### 6.3 LAS IMÁGENES Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER

En este apartado pretendemos abordar la visión de la mujer a partir de las imágenes pictóricas y las imágenes fotográficas. Dibujos y fotografías constituían la esencia de la revista y eran los responsables de su naturaleza gráfica.

No pretendemos hacer un repaso minucioso de todos los artistas que dibujaron para *Blanco y Negro*, sino destacar aquellos que tuvieron una relación más directa con el mundo visual de la mujer y la moda. Por esta razón, no nos detendremos a comentar la totalidad de la obra de pintores de la talla de Emilio Sala, Ramón Casas o Sorolla (aunque se hagan algunas referencias en los apartados correspondientes,

cuando sus dibujos ilustren algunas de las secciones que abordamos), sino de aquellos otros que tuvieron una vinculación más directa y una producción más prolija en relación al tema que nos atañe, ya sea por la manera gráfica de presentar las secciones y apartados, como hicieron Arija o Varela, ya sea por su peculiar manera de representar a *la mujer a la moda*, como Méndez Bringa o Díaz Huertas, o por la personal interpretación de la moda a través de la caricatura, como es el caso de Xaudaró o Cilla.

La parte artística de la revista ha sido objeto de algunos trabajos en diferentes exposiciones con la publicación de los respectivos catálogos. Caben destacar las más antiguas que tuvieron lugar en Madrid, en 1953: *Ilustradores de ABC y Blanco y Negro* —organizada con motivo del cincuentenario de *ABC*—, en 1960: *Ilustradores de Blanco y Negro (1891-1918)* y la que se realizó en 1992: *Un siglo de Ilustración Española en las páginas de Blanco y Negro*. Más recientemente en el Museo ABC: *El Efecto Iceberg. Dibujo e Ilustración españoles entre dos fines de siglo*, realizada en el 2010, comisariada por el crítico e historiador Juan Manuel Bonet; *La elegancia del dibujo. Crónica de París. Carlos Sáenz de Tejada*, realizada en el año 2011, comisariada por Inmaculada Corcho; la dedicada a las portadas: *Portadas. Dibujos de primera plana* en 2013, comisariada por Ramón Esparza; en el año 2014, la dedicada al ilustrador Eulogio Varela titulada *Eulogio Varela: modernismo y modernidad*, comisariada por Antonio Aparicio Benítez y la más reciente, en el año 2015 sobre Méndez Bringa, comisariada por Víctor Zarza, bajo el título: *Narciso Méndez Bringa, el espectáculo de la ilustración*.

A estas exposiciones hay que unir otras obras de carácter más general, como la de Brasas Egido dedicada a Eulogio Varela como ilustrador de la revista *Blanco y Negro: Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista en Blanco y Negro*, publicado en 1995 y la más sobresaliente: *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935* de Pérez Rojas, publicada con motivo de la Exposición celebrada en Madrid en 1997, donde se expuso por primera vez de manera amplia, los fondos de *Blanco y Negro*.

*Blanco y Negro* fue fiel a las formas de su tiempo y las supo mostrar y divulgar con acierto estético, de tal manera que podemos afirmar citando a José Luis Herrera

que «su colección es también escuela para el estudio de la evolución de las formas, a través del primer tercio del siglo XX»<sup>418</sup>.

El apartado de las ilustraciones es un tema amplio y de extraordinaria calidad artística. La colaboración de importantes artistas —dibujantes y pintores— la dotaba de un incalculable valor estético; los contrastes de géneros, temas y estilos se dejaban ver a lo largo de sus páginas y así convivieron un Cecilio Pla, con sus inconfundibles figuras femeninas de trazos poderosos, cargadas de luz y color, con un Sancha —existencialista— con la característica traza de figuras redondeadas.

La información visual era esencial y gozaba de un creciente prestigio por lo que suponía de entretenimiento la lectura acompañada de imágenes. Conforme avanzó el siglo estas imágenes mejoraron en calidad, debido a los adelantos técnicos y a la aplicación de nuevos métodos para la impresión en papel. *Blanco y Negro* logró situarse en la vanguardia de la prensa ilustrada a través de una continua mejora, siguiendo el ritmo de los progresos que se estaban produciendo en toda Europa:

*Llegó un momento que la prensa no creyó contentos a sus lectores con la información literaria escrita, y pidió su ayuda a las artes gráficas, para que si alguien no tenía paciencia o tiempo para leer, contemplase el rostro del personaje célebre, el aspecto de la escena de actualidad, del cuadro o de la obra artística en boga. Los procedimientos para ello en la primera mitad de siglo pasado eran exclusivamente dos: el grabado en madera y la litografía, ambos lentos, costosos y de escasas condiciones industriales (...) En los veinte últimos años del siglo XIX se perfeccionaron por completo los procedimientos de reproducción directa en metal, se generalizó la cincografía o grabado al ácido en plancha de zinc, que inventaron el inglés Toowey, y se industrializó el fotograbado directo y de línea (...) Prueba patente de ello son las pruebas de fotograbado en colores, tan conocidas por los lectores de Blanco y Negro. Para que estos formen idea de los efectos de la superposición de colores, incluimos en la página precedente una muestra de las cuatro tiradas que exige un grabado de esa clase para copiar, sin más que cuatro tintas, todos los variados matices de la paleta más rica de un colorista consumado*<sup>419</sup>.

En la imagen se puede apreciar lo que dice el texto respecto a la superposición de las cuatro tintas (Ilustración 40).

---

<sup>418</sup> *Antología de Blanco y Negro 1891-1936...*, vol. 1, p. 14.

<sup>419</sup> «Máquinas y procedimientos», *Blanco y Negro*, 14 de mayo de 1904, p. 15.



*Ilustración 40: 14 de mayo de 1904*

A partir de los años veinte y ya fuera de este estudio, destacaron otros dibujantes que continuaron dejando el listón de la ilustración y de los carteles —que cada vez tuvieron más fuerza—, en buena posición «como Max Ramos, Bartolozzi o Ribas»<sup>420</sup>.

### 6.3.1 Los dibujos

Los dibujos que se publicaron en los primeros años, se reprodujeron en blanco y negro, aunque los autores hicieron algunos de esos dibujos en color y el cromatismo imperó en los originales, hasta que el color no dominó en las páginas de la revista, estas reproducciones perdieron mucho en calidad artística. En otros casos, los autores sabiendo que las obras iban a publicarse en blanco y negro, con gran

<sup>420</sup> VELA CERVERA, David. *Salvador Bartolozzi (1881-1950): ilustración gráfica, escenografía, narrativa y teatro para niños*. Director: Jesús Rubio Jiménez. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 25. Para una información pormenorizada sobre la obra de Salvador Bartolozzi en la revista *Blanco y Negro* como ilustrador y cartelista, resulta muy clarificador los estudios de M<sup>a</sup> del Mar Lozano. LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar, «Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950)». *Norba: Revista de arte*, 1992, n<sup>o</sup> 12, pp.187-202 y «Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo (La colección de dibujos originales de Blanco y Negro)». *Norba-Arte*, 1984, n<sup>o</sup> 5, pp. 243-264.

destreza, mezclaban texturas y colores para dar más vida a la monocromía «inventaban colores donde materialmente no los había, por el procedimiento de usar un cartón de color, sepia, amarillo, gris (...) y de dar cuatro toques de blanco»<sup>421</sup>.

Como ya hemos explicado fue el adelanto más significativo porque supuso una mejora en la calidad visual de las imágenes y por tanto contribuyó notablemente a continuar el creciente éxito de la publicación<sup>422</sup>. Como afirmó Guillermo Luca de Tena «ya el 2 de enero de 1897 aparece impreso a dos tintas; apenas dos años después en tricromía y, por fin, mucho antes que llegue a conocimiento de los lectores de otros países que iban a la cabeza del mundo en producción industrial, la sobreimpresión a cuatro colores. La pintura, arte íntimo y recoleto reservado a una minoría, pasa a ser a golpe de prensa un gozo al alcance de las multitudes»<sup>423</sup>. El dibujo de Méndez Bringa titulado *Las fiestas del año* (Ilustración 41) muestra unas pequeñas manchas de color rojo en los lazos de las trenzas, en las flores esparcidas por el suelo y en los adornos de los zapatos, se trata —junto con la portada, ya comentada, *Flores de mi barrio* de Díaz Huertas— de las primeras alusiones al color<sup>424</sup>.

---

<sup>421</sup> *Antología de Blanco y Negro 1891-1936...*, vol. 1, p. 19.

<sup>422</sup> Aunque el tema del color no está estudiado con profundidad, como dice el profesor Pérez Cuadrado «hay un hueco vacío en el estudio conjunto de la Prensa española en color», PÉREZ CUADRADO, Pedro. «Apuntes para un estudio de la prensa española en color en el siglo XIX». *Doxa Comunicación*, 2004, vol. 2, pp. 99-120.

<sup>423</sup> Con motivo de la Exposición *Un Siglo de Ilustración Español en las páginas de Blanco y Negro* que tuvo lugar en Madrid en el año 1992, el nieto del creador de Prensa Gráfica, publicó en ABC, el 2 de Mayo de 1992, un breve artículo titulado *El devenir de un siglo*, del que se ha extraído la cita.

<sup>424</sup> El 27 de noviembre de 1960 con motivo de la exposición de Ilustradores de *Blanco y Negro* en París, se publicó una breve reseña sobre la revista: *fue la primera revista española que utilizó el color —unos preciosísimos lazos rojos en unas trenzas de un dibujo en negro, publicado el 2 de enero de 1897— hasta que traicionando su nombre, se hizo famoso por sus reproducciones en cuatricromías, Blanco y Negro*, 26 de noviembre de 1960, p. 13. También en la Antología se dio a conocer este hecho «el primer toque de color, publicado en Blanco y Negro, el día 2 de enero de 1897. Para conseguirlo, se imprimió —primero— la ilustración en negro y se dio el toque de rojo en los lacitos de la moza y en las rosas del pompón y sus alrededores. Todo un símbolo de la ilusión; toda una prueba, paradójicamente tan modesta, del esfuerzo» *Antología de Blanco y Negro...*, vol. 1, p. 224.



*Ilustración 41: Méndez Bringa. Las fiestas del año, 2 de enero de 1897*

Para muchos pintores y otros artistas—escultores y arquitectos—, fue fundamental que su arte se reprodujera en esta revista para darlo a conocer entre una población cada vez más refinada y cada vez más formada y preparada para valorar la obra de arte: «A veces, como en esta, el ilustrador dibujaba meticulosamente las líneas del trabajo. Y proveía luego de una guía de color, de una declaración de intenciones, como quién dice, para que los técnicos del caso interpretaran —que así se llamaba—, su intención primera»<sup>425</sup>.

Desde el inicio de la publicación, Luca de Tena buscó la colaboración de importantes pintores e ilustradores que gozaban de cierto prestigio y de otros que lo consiguieron a través de su colaboración en el semanario. Los motivos con los que ilustraron las páginas eran acordes con las tendencias artísticas del momento. Vemos así imágenes de las principales corrientes: modernistas, prerrafaelistas, románticas, costumbristas, simbolistas, etc. Los artistas y promotores de estas ideas lograron, gracias a este nuevo medio, propagar las novedades estéticas, alcanzando unos niveles de difusión, hasta ahora inalcanzables.

De la misma manera que sucedió con las colaboraciones literarias, *Blanco y Negro* tuvo la habilidad de recibir todas las tendencias y plasmar diferentes corrientes, de tal manera que lo antiguo y lo moderno tenían cabida y coexistían: «la

---

<sup>425</sup> *Antología de Blanco y Negro...*, vol. 3, p. 49.

tradición y la originalidad innovadora, al lado de nombres consagrados —artistas de prestigio en el campo de la pintura propiamente dicha, como Joaquín Sorolla, Emilio Sala, Cecilio Pla o José María López Mezquita— que con mayor o menor frecuencia colaboraban con la revista aportando sus dibujos y pinturas, desde los primeros números se recurrió a dibujantes propiamente dichos, ilustradores puros a los que se incorporó como colaboradores fijos de la publicación»<sup>426</sup>.

Un número importante de estos pintores y dibujantes, reflejaron con maestría la vida mundana del Madrid burgués y aristocrático, tanto los ambientes elegantes de la alta sociedad, como las fiestas populares y las verbenas. Son muchas las escenas de elegancia y frivolidad que hallamos en las páginas de la revista firmadas, entre otros, por Narciso Méndez Bringa, Ángel Díaz Huerta, Eulogio Varela, Adolfo Lozano Sidro, Enrique Estevan, Martínez Abadés, Emilio Sala, Cecilio Pla o Carlos Vázquez.

Los principales artistas no dudaron en mostrar distintas interpretaciones de la mujer, en un momento importante de cambio social, consiguiendo con éxito, reflejar de manera maestra su aspecto externo a través del dibujo de los vestidos y los complementos. Estas interpretaciones de *la mujer a la moda* cobraron vida a través de la multiplicidad de representaciones: dibujos en las portadas, viñetas cómicas, dibujos en la publicidad, dibujos que acompañaban artículos, incluso en algunos casos con los dibujos de los figurines para ilustrar las incipientes crónicas de moda, como ocurrió con Méndez Bringa como veremos.

Dentro del marco cronológico de este estudio, podemos afirmar que fueron las formas modernistas las que tuvieron mayor representación artística. La relación del Modernismo con algunos colaboradores gráficos de la revista resultaba clara, ya que como afirma Pérez Rojas, una de las manifestaciones más importantes del Modernismo artístico tuvo su expresión en las artes gráficas<sup>427</sup>.

---

<sup>426</sup> BRASAS EGIDO, José Carlos. *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1995, p. 27.

<sup>427</sup> «Uno de los avances del Modernismo fueron las artes gráficas. En este campo experimental de la ilustración, el cartel o el folleto de mano, difunden el Modernismo, de influencia más Art Nouveau, familiarizando a un amplio público con su iconografía (...) tal es el caso de *Blanco y Negro*, donde Eulogio Varela imprime un sello *Arte Nouveau* con recuerdos de Mucha. Pero lo que interesa sobre todo destacar es que el germen modernista entra en la revista, sin por ello, desbancar un amble costumbrismo que de la mano de Emilio Sala, Cecilio Pla o Díaz Huertas, adquiere tintes fin de siglo, y es que por lo general, tanto en la artes como en la arquitectura, el modernismo español fue un producto bastante híbrido», PÉREZ ROJAS, F. Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX persistencias y ruptura*, Madrid: Silex, 1994, p. 29.

Otra de las corrientes estéticas que se difundieron a través de los dibujos fue el japonismo. A finales del siglo XIX y principios del XX se produjo con el descubrimiento de Japón —país hasta entonces misterioso y casi desconocido para el mundo occidental— un acercamiento a la estética oriental. Esto se debió a la apertura del periodo Meiji (1868-1912), posibilitando un intercambio cultural sin precedentes, en el que la prensa tuvo un papel decisivo: «las crónicas de viajes, la literatura, las revistas ilustradas, y las Exposiciones Internacionales fueron las principales vías de difusión tanto de sus costumbres tradicionales como de su vertiginosa modernización»<sup>428</sup>. Es el momento en el que se dieron a conocer las obras literarias y musicales: *Madama Crisantemo*, de Pierre Loti<sup>429</sup>, y la ópera *Madama Butterfly*, de Puccini<sup>430</sup>. Esta influencia tuvo una especial importancia en el mundo del arte reconocido con el término *japonismo* y según Almazán, de manera determinante, en el campo de las artes gráficas tanto en el mundo del cartel como en el de la ilustración. *Blanco y Negro* tuvo un papel decisivo en la difusión de esta corriente con su principal artífice el ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933) el mejor exponente de esta corriente, en la primera década del siglo XX. A él le sucederán otros artistas como Lozano Sidro, Baldrich, Cidón o Echea. Xaudaró fue reconocido sobre todo por sus caricaturas<sup>431</sup>, en las que la moda —sobre todo aquellos elementos que resultaban excesivos, como los sombreros de grandes proporciones— fue tema repetido. La imagen de la mujer japonesa fue tratada también por otros ilustradores, como podemos apreciar en la ilustración del pintor Pedro Saénz<sup>432</sup>, publicada el 11

---

<sup>428</sup> ALMAZÁN TOMÁS, David. «El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)». *En Arte e Identidades Culturales: Actas del XII Congreso Nacional Del Comité Español de Historia del Arte*. Comité español de historia del arte. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, p. 41.

<sup>429</sup> Julien Viaud, conocido como Pierre Loti, (1850- 1923), escritor francés autor de novelas, y de obras basadas en las experiencias recogidas en sus múltiples viajes. escribió entre otras *El Pescador de Islandia* o *Madame Crisantemo*, que respondía al gusto por el japonismo que imperó en el siglo XIX.

<sup>430</sup> *Madama Butterfly* ópera en tres actos con música de Giacomo Puccini (1858-1924) y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica basado, en la obra para teatro de David Belasco, quien a su vez se inspiró en Pierre Loti y su famosa *Madame Crisantemo*. La ópera se estrenó el 17 de febrero de 1904 en la Scala de Milán.

<sup>431</sup> «Pese a no ser un dibujante extraordinario, Xaudaró consiguió hallar una lenguaje propio, estéticamente conservador, pero lo suficientemente personal como para convertirse en uno de los dos o tres humoristas gráficos madrileños más populares; esto lo logró, sobre todo, a través de la tribuna de Blanco y Negro, donde ingresó en 1898», FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas fotomecánicas». En CARRETE PARRONDO, Juan (et al.). *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. *Summa Artis: historia general del arte*. Tomo XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 499.

<sup>432</sup> En el año 2001 Tomás Galicia Gandulla, defendió la tesis sobre la obra de este pintor y su relación con la mujer en el fin de siglo. GALICIA GANDULLA, Tomás. *Pedro Sáenz y Sáenz:*

de mayo de 1901 y titulada *Crisantemas*, (Ilustración 42) donde vemos a una mujer de frente perfectamente ataviada según la moda japonesa y con el abanico típico entre sus manos. La influencia de esta corriente oriental llegó a la moda, tanto en el gusto por adoptar prendas orientales, como en las formas que definían los vestidos en la primera década del siglo XX.



*Ilustración 42: Sáenz. Crisantemas, 11 de mayo de 1901 y Arte y juventud 12 de enero de 1901*

Dentro de este capítulo cabe destacar la obra de otros dibujantes que también representaron la nota más cómica de la moda, como fueron Mecachis, cuya producción fue breve, hasta 1898, y Ramón Cilla.

Eduardo Sáenz Hermúa, conocido como *Mecachis*, (1859-1898) comenzó estudiando medicina pero pronto se dedicó al estudio de la pintura en la Escuela Superior de Pintura, fue discípulo de Madrazo, *colaboró en varios periódicos; pero lo mejor de su obra quedó, para ejemplo y estímulo de dibujantes en las páginas de Blanco y Negro, (...) entre él y Cilla llenarían holgadamente el padrón de toda el hampa tragicómica de su tiempo: cesantes, tenorios, petimetres, tipos, en fin, de la calle y de la vida que retrataron a diario*<sup>433</sup>.

---

*biografía y obra. La visión de la mujer fin de siglo a través de su pintura.* Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2001.

<sup>433</sup> «Los que hicieron *Blanco y Negro*» *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1929, p. 15.

Ramón Cilla (1859-1937) comenzó a publicar sus dibujos con apenas quince años. Estudió en la Academia de San Fernando y se distinguió por la seguridad y firmeza de su trazo. Se dedicó muy pronto a la sátira y a la caricatura. Colaboró en varios periódicos de tipo satírico de tendencias ideológicas diferentes, en el ámbito madrileño, en revistas catalanas y en alguna de las más importantes europeas. Para *Blanco y Negro*, caricaturizó tipos de señoritas cursis y de pollos gomosos, como entonces se decía, eran inconfundibles, y supo captar con su vivo e inquieto escarpelo de satírico la línea —hoy absurda y ridícula— de aquellas modas que tanto se prestaban a la caricatura<sup>434</sup>.

Algunos de estos artistas trabajaron, sobre todo, la parte del diseño y la decoración de las páginas. La obra de José Arija (¿-1920) estuvo dotada de buen gusto y un decorativismo de influencia modernista que le dio un importante prestigio, como se dijo en un artículo dedicado a los principales promotores de la revista, con motivo de la publicación del número 2000.

*El nombre de Arija repetido millares de veces al pie de dibujos —ilustraciones, alegorías, capitulares, orlas y caprichos decorativos—, habla harto claramente de una labor asidua y prolífica; la calidad y el tono de esos mismos dibujos declaran también paladinamente la cultura y el buen gusto del artista*<sup>435</sup>.

Se formó al lado de Arturo Mérida y de él tomó el estilo arcaizante y decorativo *de aquí su predilección por los viejos estilos, su afición al gótico, sus elementos de composición ornamental —piedras, pechinas, cardos, macollas—. Minuciosos, concienzudo y prolijo, José arija fue un artista de positivas excelencias*<sup>436</sup>.

Cobra especial relieve el artista Narciso Méndez Bringa (1868-1933), discípulo de Madrazo y crítico del Modernismo, del que tenía una idea muy negativa y al que consideraba un arte extravagante:

«Amante de Velázquez en pintura; de Wagner en música; es decir enemigo irreconciliable del modernismo, enemistad que nunca intentó recatar. Méndez Bringa decía: ¿Evolución del arte?, ¿evolución necesaria? Puede ser. Pero no de manera tan absurda. Cuando una persona se alimenta excesivamente de dulces, necesita una purga. El modernismo, en arte, resulta una purga. El arte debe

---

<sup>434</sup> «Los que hicieron *Blanco y Negro*», *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1929, p. 16.

<sup>435</sup> «Los que hicieron *Blanco y Negro*», *Blanco y Negro*, 15 de septiembre, 1929, p. 17.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

renovarse; hay que huir de los caminos trillados. Bien. Pero es preciso, asimismo, huir de la extravagancia»<sup>437</sup>.

Méndez Bringa empezó a trabajar en *Blanco y Negro* desde el primer número y realizó más de tres mil quinientos dibujos en los casi cuarenta años en los que colaboró con esta revista. Pintó sobre todo a la mujer, este tipo de dibujos fueron muy populares, tanto que se acuñó la expresión *mujeres Méndez Bringa*, para ese ideal inspirado en los rasgos fisionómicos de su hija. Fue un artista vinculado al mundo de la moda, se fijó en ella y procuró representarla en sus dibujos, para transmitir la elegancia y el buen tono que consideraba necesarios para representar la silueta femenina. Expuso abiertamente su opinión sobre la creciente relación de la mujer y la moda, en muchas de las portadas publicadas entre 1897-1899 en las que aparecían mujeres vestidas elegantemente, según los dictados de la moda.

La relación de Méndez Bringa con las cuestiones indumentarias se materializó de diversas maneras: por un lado, la extraordinaria capacidad de representar con exactitud y realismo los detalles de los diseños de la época —mangas, sombreros, volantes— y en la manera en la que las mujeres se hacían portadoras de la moda —pies que asomaban entre los volantes de los refajos, puntillas de las enaguas que se dejan entrever, etc.— pero, sobre todo, por el compromiso con las crónicas de moda, al asumir en varias ocasiones el encargo de realizar los figurines. En definitiva, como anota Víctor Zarza, es muy posible ver la evolución de la moda de final del siglo XIX a través de la obra pictórica de este artista<sup>438</sup>.

Méndez Bringa supo plasmar algunas de las ideas que representaba la revista: modernidad y protagonismo de la mujer de la clase media alta<sup>439</sup>.

---

<sup>437</sup> «De la muerte del ilustre artista Narciso Méndez Bringa», *ABC*, 6 de julio de 1933, p. 9.

<sup>438</sup> «A lo largo de su dilatada trayectoria, en este como en otros campos, Méndez Bringa fue testigo de los sustanciales cambios que se sucedieron en la evolución de la moda femenina. En sus inicios las mujeres vestían con largas faldas (aspecto común a todas las clases sociales), mangas jamón, el talle ceñido, y, en el caso de las más elegantes, invariablemente con tocados o sombreros grandes y adornados (...) Poco a poco esta estructura se fue simplificando: las faldas siguieron siendo largas, pero más estrechas; las mangas adelgazaron sus volúmenes, así como las blusas y vestidos, se pegaron más al cuerpo», ZARZA, Víctor. *Narciso Méndez Bringa, el espectáculo de la ilustración*. Catálogo de la exposición. Museo ABC, Madrid, 2015, p. 208

<sup>439</sup> «En su etapa inicial, son numerosos los dibujos de mujeres elegantemente ataviadas, incluso en los casos en los que estas se encuentran realizando tareas cotidianas del hogar. Teniendo en cuenta que dicha profusión de elegancia entraría a formar parte del propósito original de la revista, tampoco hay que olvidar que, por lo general, sus lectoras solían pertenecer a la clase media /alta, quienes además de querer estar al día en materia de moda, buscarían las más sofisticadas referencias estéticas. Del mismo modo, hay que señalar que tanta presencia femenina complacería igualmente, pero debido a motivos bien distintos, al público masculino», *Ibidem*, p. 201.

Otro ilustrador fue el asturiano Juan Martínez Abades (1862-1920), su obra en la revista se sitúa en los años noventa y se centró sobre todo en la representación de marinas y escenas de playa.

Para Fontbona<sup>440</sup>, el principal exponente de la modernidad en la revista fue Giuseppe Eugenio Chiorino (1871-1941) —conocido como GECH— se erigió como puntal de la nueva vertiente modernista en el ámbito de la ilustración gráfica madrileña. Su origen turinés propició su orientación hacia el estilo *Liberty* ya que en esta ciudad tuvo lugar la Exposición de Arte Decorativo moderno de 1902, que convirtió a la ciudad en uno de los principales focos del estilo. Su primera portada se publicó el 26 Diciembre de 1896 era una representación de la Virgen con el Niño y como dice el subtítulo se trataba de un *dibujo prerrafaelista*. Su obra más importante fue el número-almanaque de 1900 en cuyas «56 páginas figuraron doce ilustraciones a dos colores realizadas por Chiorino, Varela y Arija, que la propia revista denominaba *cromos modernistas*»<sup>441</sup>.

Otro pintor e ilustrador de renombre fue Ángel Díaz Huertas<sup>442</sup> (1866-1937) Estudió Bellas Artes en la Escuela Superior de Madrid, adquirió fama nacional sobre todo por su colaboración como ilustrador en la revista, con la que colaboró durante treinta años. Además de ser el artífice de la primera portada, y estar comprometido de por vida con la revista, también dibujó para otras cabeceras como *La Ilustración Española* o *La Esfera*. Fue en *Blanco y Negro*, con sus escenas costumbristas, donde se convirtió en un ilustrador de referencia para su época. Su pintura obtuvo medallas

---

<sup>440</sup> «El modernismo en las artes gráficas madrileñas hay que buscarlo en cierta prensa, básicamente en Blanco y Negro. Allí el Art Nouveau se introduce a finales de 1896 con los dibujos de G. Eugenio Chiorino —GECH— que la propia revista singulariza con el adjetivo de prerrafaelista; durante un par de años o tres, estos dibujos constituyen la única coartada modernista de la revista, si bien el Art Nouveau había alcanzado tal peso en las artes gráficas del momento que ya es utilizado en clave satírica por el dibujante humorista Mecachis en 1898. Con todo, la del Art Nouveau no se tratará nunca de una presencia arrolladora, pues Blanco y Negro jugará siempre un papel estéticamente ambiguo, donde todo lo que podía estar de moda entre el amplio abanico de lectores de la revista tenía cabida; pero si que será una presencia notable, especialmente a partir de 1900, año en que José Arija, especialista en orlas y cenefas y cultivador hasta entonces de un delicado esteticismo, evoluciona claramente en un sentido tendente al Art Nouveau, mientras Eulogio Varela, colaborador realista de la revista desde el año anterior, se pasaba abiertamente al Art Nouveau y dentro de este estilo concebía las tapas del volumen correspondiente a aquel año», FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas fotomecánicas». En CARRETE PARRONDO, Juan (et al.). *El grabado en España (siglos XIX y XX). Summa artis: historia general del arte*. Tomo XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 484.

<sup>441</sup> BRASAS, EGIDO, José Carlos, «La obra en España de un dibujante de estilo Liberty: Giuseppe Eugenio Chiorino ("GECH")». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte (BSAA Arte)*, 2009, vol. 75, Fascículo 2, p. 291.

<sup>442</sup> Aunque de este pintor no se ha hecho una exposición monográfica sobre su obra, en la Exposición *Portadas. Dibujos de primera plana*, y en el catálogo publicado con este motivo y ya citado al inicio del capítulo, se hacen algunas referencias importantes sobre este pintor.

en las exposiciones nacionales de 1899, 1901 y 1904. Para Fontbona resultaba el mejor de los ilustradores su estilo «representa un realismo aplomado y bien resuelto que no peca en exceso de nada, ni de deficiencias ni de generalidades»<sup>443</sup>.

De estos primeros años, el pintor más destacado fue Eulogio Varela (1868-1955), como señala Aparicio fue «el gran encargado de transcribir las señales deícticas de la modernidad a lo largo de sus páginas», y de llevar a cabo la representación de la mujer nueva a través de su peculiar modernismo gráfico<sup>444</sup>. Su producción en la revista abarcó desde el año 1898 hasta la década de los treinta gracias a Emilio Sala, habitual colaborador de Blanco y Negro.

Su primera producción se centró en los dibujos para portadas, almanaques y diseños de rótulos de secciones. La gran protagonista de esos dibujos como ya había pasado con Méndez Bringa era la nueva mujer, moderna y actual que reflejaba los cambios sociales que estaba experimentando.

«La mujer moderna que representa Varela, más allá de contenidos simbolistas y formales (...) supone el modelo ideal de ese cosmopolitismo modernista de la publicación que estaba dirigido a la gran masa burguesa. Un arquetipo de mujer y unas imágenes que definían un nuevo rol social (contrapunto a la imagen que otros artistas ofrecían) a través de sus gustos, su conquista de territorios propios, como los de la moda parisina, la lectura, las artes plásticas, los nuevos modelos de ocio burgués, la música e incluso la ideología feminista, que comenzaba a florecer con fuerza. Su propia fisonomía anticipaba ya nuevos modelos de belleza más sofisticados como serán a la postre los de la llamada Eva moderna en plena Belle Époque. La mujer se convierte en este instante en su icono preferido para mostrar los modelos de vida burguesa, liderando a la familia en sus paseos dominicales, siendo el reclamo de carteles donde se publicitan destinos turísticos para la élite social o productos y eventos como en el cartel para las fiestas de Santander de 1909 conservado en el Museo Municipal de El Puerto de Santa María (Cádiz) o bien disfrutando de los deportes de moda como los de las nieves»<sup>445</sup>.

La obra de Varela fue significativa en los apartados donde se trataba la cuestión de la moda, tanto en los elementos gráficos de los títulos y las letras de la

---

<sup>443</sup> FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas...», p. 458.

<sup>444</sup> Para una información amplia sobre la obra de Varela y su vinculación al Modernismo se puede consultar el Catálogo de la reciente exposición del pintor en el Museo ABC «Utilizó por tanto el dibujo para llegar a aquellas *cotas prohibidas*, sumergiéndose en el marasmo internacional de las formas del *art nouveau* y beneficiándose de ese carácter global y dispensador de una determinada estética moderna y burguesa, así como de aquellos vehículos de transmisión que fueron las revistas ilustradas (base del arraigo de esta estética de manera global por toda Europa y Norteamérica, con grandes ejemplos como las francesas *L'Art Décoratif* o *Art et Décoration*, la belga *L'Art Moderne*, las inglesas *The Savoy*, *The Yellow Book* o *The Studio*, la vienesa *Ver Sacrum*, las germanas *Pan*, *Jugend* o *Simplicissimus*, por supuesto, en España *Blanco y Negro*, *Madrid Cómico*, *Luz*, *Joventut*, *Pel & Ploma*, etc...», APARICIO BENÍTEZ, Antonio José (com.). *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo ABC, del 30 de enero al 22 de junio del 2014). Madrid: Fundación Colección ABC, 2014, p. 12.

<sup>445</sup> APARICIO BENÍTEZ, Antonio José (com.). *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad...*, p. 37.

sección *La Mujer y la Casa*, como en los dibujos que representaba a la mujer ataviada a la moda o, incluso, en los diseños de joyas y complementos de estilo modernista que se publicaron a lo largo de 1900 como los broches del 15 de septiembre, el alfiler para sombrero del 22 de julio (Ilustración 43) o las peinetas del 29 de septiembre de 1900; además de toda la producción de dibujos de muebles de líneas modernistas.



*Ilustración 43: Varela, diseño de broche para cinturón y alfiler para sombrero, 22 de julio de 1900.*

La manera de representar a la mujer, entraba en conexión directa con artistas como Mucha, esta influencia era evidente en las líneas sinuosas y decorativas de los dibujos de sus carteles; unas formas entendidas de una manera sensual y propia del decorativismo modernista: «un dinamismo en las formas del latiguillo, de brío y fuerza que diferenciaba a las mujeres de Varela de las lánguidas de Chiorino o de las casi escultóricas de José Arija y que a buen seguro (...) adoptó a raíz de ese viaje clave realizado a París en 1900 junto a su amigo Joaquín Xaudaró»<sup>446</sup>. Estas líneas se aprecian en los vestidos, con sus curvas sinuosas, en el vuelo de la falda, en los tejidos vaporosos, en los bordados ondulantes o en la representación de las mangas abultadas que a partir de 1900 llenaron las páginas en contrapartida al realismo de «las mujeres de Méndez Bringa»<sup>447</sup>.

<sup>446</sup> APARICIO BENÍTEZ, Antonio José (com.). *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad...*, p. 85.

<sup>447</sup> «Varela se convirtió rápidamente en un puntal de Blanco y Negro; su presencia venía a ser tan constante como la de Méndez Bringa, de quien se constituyó en contrapunto estilístico: hizo todo tipo de ilustraciones que no se yuxtaponían a la revista como la de muchos colaboradores gráficos —Abades, Emilio Sala, Cecilio Pla— sino que se imbricaban de lleno en el meollo de su estructura,

También corresponde a esta primera época de la revista las ilustraciones de Inocencio Medina Vera (1876-1918) que comenzó su carrera como ilustrador tanto en Blanco y Negro —donde realizó numerosas portadas—, como en *La Esfera* o en *Alegría*.

La temática costumbrista tuvo un lugar destacado en los primeros años de la revista, en el cambio de centuria, la aparición de la estética *Art Nouveau* —gracias a algunos de esos artífices— fue cada vez mayor, aunque también hubo detractores que criticaron este nuevo arte moderno y se mantuvieron al margen de las nuevas corrientes, un ejemplo más del eclecticismo de esta revista que se manifestaba en expresiones artísticas diferentes. Lo que es cierto es que la mujer fue el *leitmotiv* de la decoración de sus páginas y portadas. Durante los años de comienzo de siglo el ideal femenino provenía de la estética modernista, es decir la representación de una mujer joven, lánguida y elegante, vestida con telas ondulantes «así vaporosas y danzantes figuras femeninas envueltas en chales y con atuendos de largas colas con generosas ondulaciones, se hicieron sumamente características del semanario, siendo sus principales intérpretes los tres dibujantes más modernistas de la revista: G. Eugenio Chiorino, José Arijá y sobre todo Eulogio Varela»<sup>448</sup>.

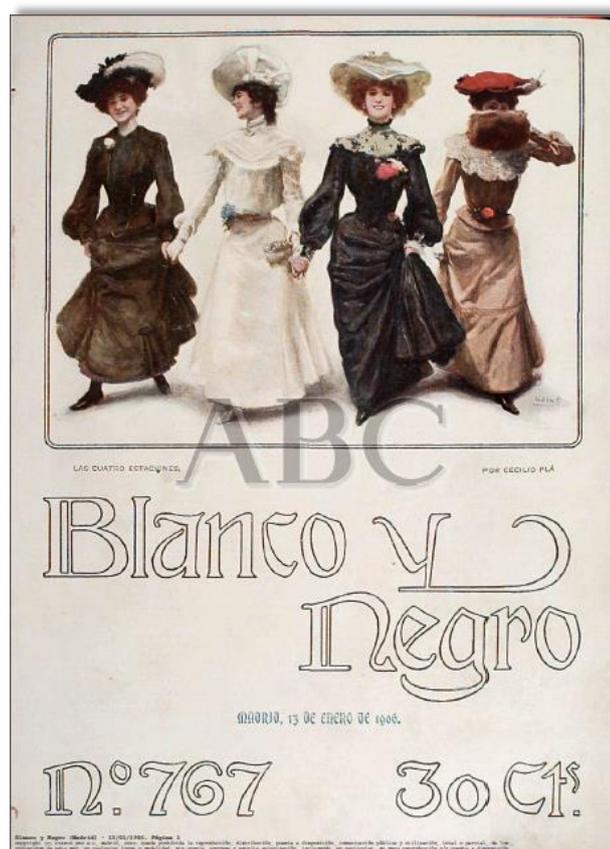
Otro de los autores que destacaron como dibujante fue Cecilio Pla (1860-1934)<sup>449</sup>, considerado verdadero cronista de la *Belle Epoque*, con unas dotes particulares para representar a la mujer, tanto en su vertiente más popular —ataviada al gusto castizo, cuando asistía a ceremonias de carácter religioso, procesiones, etc.— como en otras representaciones de carácter más mundano. En la imagen de la portada del 13 de enero de 1906 apreciamos este ideal en las cuatro estaciones personalizadas en cuatro figuras de mujeres con ropas refinadas y elegantes (Ilustración 44).

---

sin conseguir, sin embargo, caso que se lo hubiera propuesto, desplazar de la revista el fuerte peso del realismo. Y así se llegó a una especie de *statu quo* entre ambas tendencias antitéticas, y frente a los Méndez Bringa, Huertas, Estevan, realistas, aparecieron los Chiorino, Varela, Arijá y nuevos colaboradores como M. Orazi o Pedro Sáenz que cultivaron el idealismo delicuescente modernista con asiduidad. Incluso alguno de los realistas, como Cecilio Pla, hizo esporádicas incursiones a una especie de prerrafaelismo de factura impresionista», FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas...», p. 485.

<sup>448</sup> BRASAS EGIDO, Jose Carlos. *Eulogio Varela y la ilustración...*, p. 44.

<sup>449</sup> Sobre la ilustración gráfica en al obra de Cecilio Pla, se llevó a cabo una exposición en la Fundación Mapfre, con la consiguiente publicación de una catalogo obra de José Luis Alcaide, *Cecilio Pla: crónica gráfica de fin de siglo*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.



*Ilustración 44: Cecilio Pla. Las cuatro estaciones. 13 de enero de 1906*

Adolfo Lozano Sidro (1872-1935) —cercano en cuanto a estilo a la obra de López Mezquita y Ramón Casas— adquirió un estilo definido, por su paleta brillante y su preciosismo en los detalles y por la delicadeza y maestría con la que pintaba vestidos y sombreros. En sus treinta y nueve años de trabajó como ilustrador de *Blanco y Negro*, llegó a publicar seiscientos treinta y siete ilustraciones, muchas referidas a escenas populares con las mujeres como protagonistas.

Dentro del vasto panorama visual de la revista, son especialmente importantes las representaciones situadas en lugares de especial prestigio como las portadas<sup>450</sup>. Los 52 primeros números de *Blanco y Negro* publicados hasta el 1 de mayo de 1892, presentaban la misma portada; se trataba de un dibujo de Ángel Díaz Huertas que

<sup>450</sup> Si seguimos la evolución cronológica de la revista, durante los primeros números, como ya hemos mencionado, continuó la imagen de la mujer conduciendo el pequeño tílburí. A partir de 1896 la representación de la mujer pasa a ser la imagen de las portadas, bajo los pinceles de Huertas, Pla, Méndez Bringa o Esteven. En 1903 aparecieron algunos dibujos de Cecilio Pla, de temática similar. A partir de 1904 lo que se aprecian son dibujos planos con motivos vegetales muy simples, las famosas formas modernistas y sinuosas de Varela con signos del zodiaco, también algunos dibujos de Xaudaró y de Arijá muy interesantes desde le punto de vista de al ilustración gráfica. Entre 1905-1909 continúan los dibujos y a partir de 1908 se publicaron las primeras fotografías de mujeres, sobre todo artistas. En 1909 continuó la creación pictórica en las portadas y en 1910 convivieron fotografías de artistas y de otros temas.

representaba a una mujer tirando de un carro con un insecto negro y una mariposa blanca, con una clara alusión simbólica al título (Ilustración 45). Habría que esperar casi un año para que se produjera el cambio de esta imagen: «La innovación de la portada se produjo en el número 53, el 8 de mayo de 1892, pero aún continuó reproduciendo —en tamaño reducido— la portada inicial, acompañada ahora del sumario y de un anuncio de la propia revista alusivo a las condiciones de suscripción y de publicidad»<sup>451</sup>.



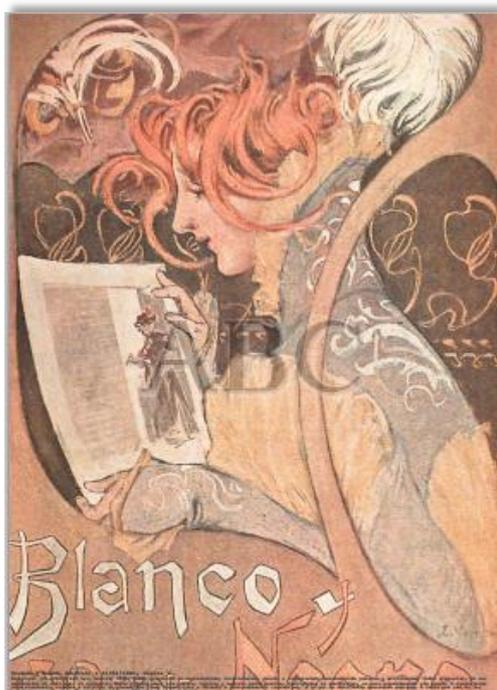
*Ilustración 45: Díaz Huertas, primera portada de Blanco y Negro*

Resulta muy sugerente esta primera portada, contra todo pronóstico y de una manera moderna e innovadora, la protagonista era una mujer conduciendo un pequeño tífuri. En la imagen se ve a un personaje dinámico, con iniciativa, capaz de llevar las riendas de su propia vida —algo bastante insólito, al menos como planteamiento— bajo la mirada inmóvil del lacayo. Algunos autores han señalado que el hecho de que la primera portada representara a una mujer tirando del carro era ya un símbolo de su protagonismo y una imagen que prelude una serie de cambios en el estatus social femenino<sup>452</sup>.

<sup>451</sup> IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 11.

<sup>452</sup> «Introduce la figura de un nueva mujer cuya presencia si bien cuantitativamente era muy reducida tiene gran importancia en cuanto a la imagen que transmite y su función de modelo a imitar o al menos a envidiar. A lo largo de los años se fragua un discurso de contrapesos en los que la tradicional imagen de lo femenino, tanto en las visiones costumbristas como en las regionalistas se

Esta idea queda plasmada constantemente en los dibujos de las portadas, especialmente a partir de 1897. Varela, Méndez Bringa, Díaz Huertas, Esteve o Xaudaró fueron los artistas que mejor representaron este nuevo ideal femenino, cada uno con su estilo propio, algunos más cercanos a la visión tradicional de la mujer, otros mostrando nuevos ideales modernos. Para transmitir tanto una perspectiva como otra, cuidaban especialmente la manera de vestir y el porte, destacando y singularizando cada año lo más llamativo de la moda, como se aprecia en las líneas modernistas ya comentadas que podemos apreciar en las imágenes siguientes.



*Ilustración 46: Varela, 11 de enero de 1902*



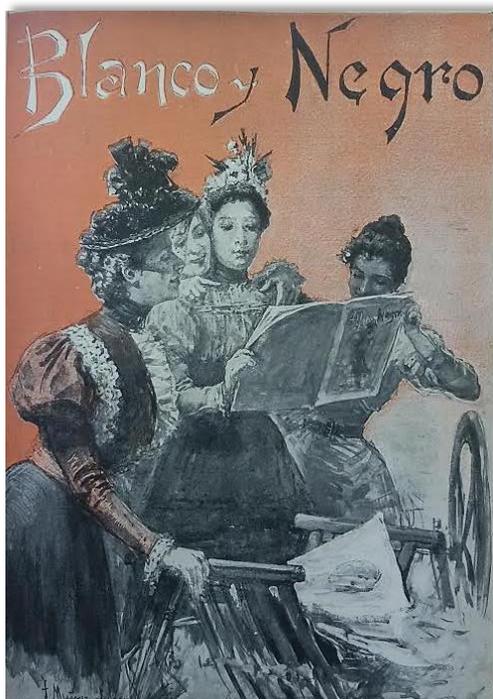
*Ilustración 47: J. Villalba, 18 de octubre de 1902*

Uno de los objetivos prioritarios de la revista fue alcanzar el favor de las lectoras, en un momento en el que estaban latentes los profundos cambios en la situación de la mujer, iniciados con los esfuerzos por lograr un mayor grado de alfabetización. La imagen de la mujer lectora denotaba un deseo de construir, a través de ese icono, el retrato de una mujer culta que a la vez estaba dotada de elegante refinamiento y que no pasaba los días recluida en su casa, sino abierta a un nuevo panorama cultural del que comenzaba a formar parte. La faceta de esta mujer lectora, quedaba representada en los dibujos de Muñoz Lucena, Varela, Carlos

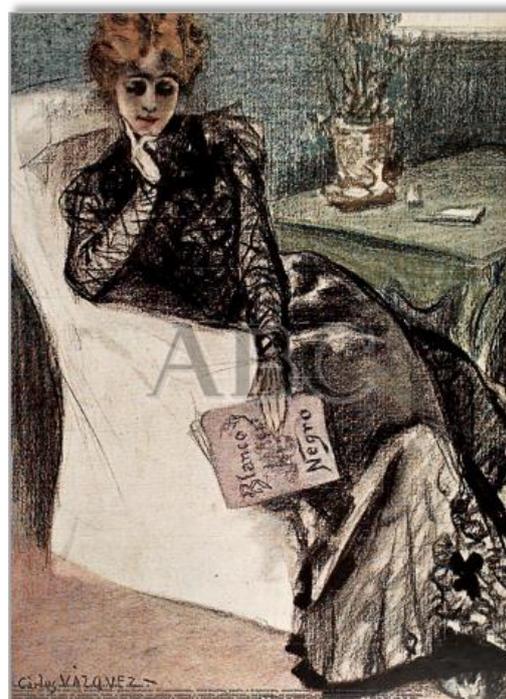
---

suma la de la nueva mujer del siglo XX que demanda nuevos espacios de actuación social entrando a formar parte de lo público. La representación de esos roles se acompaña de los nuevos estilos artísticos», ESPARZA, Ramón (com.). *Portadas...*, p. 14.

Vázquez o Villalba como se puede apreciar (Ilustración 46 y siguientes). Con estas imágenes quedaban patentes las intenciones de los editores comprometidos con el público femenino desde los inicios.



*Ilustración 48: Muñoz Lucena. Charada difícil, 18 de septiembre de 1897*



*Ilustración 49: Carlos Vázquez 1 de noviembre de 1902*



*Ilustración 50: Varela, 20 de octubre de 1906*



*Ilustración 51: Varela, 3 de noviembre de 1906*

Lo mismo ocurre con las mujeres desarrollando aficiones al aire libre y algunos deportes nuevos como se aprecia en la imagen de Xaudaró (Ilustración 53) en la que volvemos a ver a la figura masculina en una posición secundaria, como ocurría en la primera portada.



Ilustración 52: Xaudaró, 15 de febrero de 1908

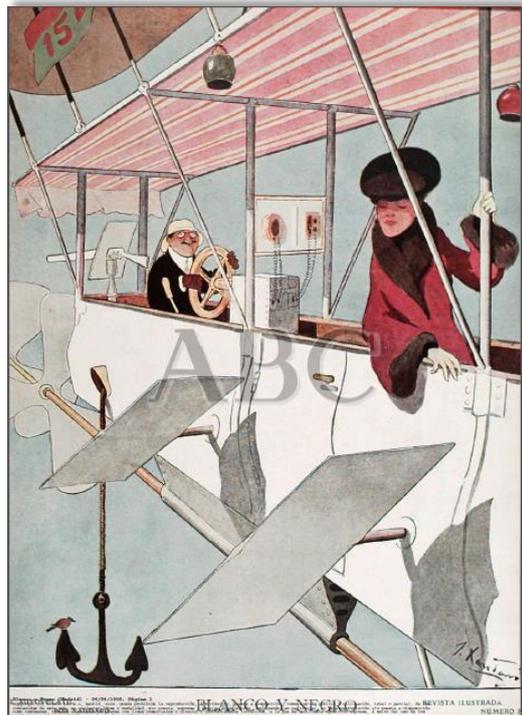


Ilustración 53: Xaudaró, 4 de abril de 1908

Estas imágenes conviven con otras de carácter más popular, como el tema del trabajo femenino. Por ejemplo, es recurrente el tema de las modistillas a las que los escritores dedicaron algunos artículos<sup>453</sup> y los pintores algunas imágenes (Ilustración 54). Estas referencias conviven con otras más avanzadas respecto a los logros obtenidos por las mujeres en el terreno profesional<sup>454</sup>.

<sup>453</sup> Los artículos y los dibujos dedicados a las modistas o modistillas, personalizaron en cierta manera otra idea de mujer de carácter popular. Se puede apreciar, por ejemplo la descripción que hace Luis Tapia sobre la chica de la modista y como llevan las prendas a probar en una caja de madera con el letrero *Modes*, con ilustración de Sancha. *Blanco y Negro*, 17 de febrero de 1906.

<sup>454</sup> Es muy interesante la pequeña crónica dedicada a la primera mujer abogado francesa en la que se aplaudía este logro: *Cheteau-Thierry, ha sido el primer tribunal de Francia que ha tenido el honor de admitir en su seno a una mujer vestida con la toga del abogado (...) Mayor gloria, sin embargo, que a nadie, corresponde a Mlle. Chauvin, la protagonista de este suceso, cuya tenacidad, cuya energía ha logrado vencer la resistencia que desde el primer momento se opuso a su propósito por parte de los que no tenían más remedio que reconocerla como compañera de profesión, una vez que había adquirido la licenciatura, y que no obstante, pretendían discutirle el derecho a ejercer la carrera cuyo estudio le había costado tantos afanes y tantos sinsabores. Blanco y Negro 27 de abril de 1901, p. 15.*



*Ilustración 54: Fernando Alberti. Las Aprendizizas, 18 de mayo de 1907*

El modelo de mujer moderna y cosmopolita se refleja bien en un dibujo de Ramón Casas (Ilustración 56). El dibujo que ilustra el artículo *Barcelona*, deja de manifiesto el atuendo de la dama con un elegante vestido negro que se intuye a través de los trazos abocetados. Lo más interesante es el complemento, una estola de zorro cuya piel ha conseguido plasmar con mucho realismo, a través de ella consigue darle ese aire nuevo y elegante. Esa estola de zorro era un complemento habitual en el vestido femenino hasta que el vestido se fue desprendiendo del artificio<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> En ese mismo año, se publicó el siguiente comentario: «pero es preciso no echar en olvido esa multitud de detalles, encantadores y coquetones, que forman parte integrante de la moda en cuya constante inconstancia tienen su cuna (...) En las primeras horas de la mañana, para los paseos higiénicos y para las correrías que de tienda en tienda nos vemos obligadas a hacer, nada más cómodo que echarse sobre los hombros, aún sobre el abrigo de pieles, la clásica estola o el legendario zorro, sin parar mientes en si se trata de una piel legítima, y por lo tanto costosa, o si aquellos son simplemente una imitación más o menos acertada», *La Moda elegante*, 30 de noviembre de 1902, pp. 517-518. Unos años después, sin embargo, aunque continúan subsistiendo de las más variadas formas, comenzó a tener connotaciones menos favorables «siempre subsisten las estolas clásicas, a manera de boa liso; pero se ve también muchas de piel de zorro, cuyas cabezas se cruzan en medio de la espalda y las caídas bajan más o menos por delante, adornadas con colas. Mucho se ha criticado esas pieles enteras con cabezas y patas naturalizadas, a las que se tildaba como adornos salvaje o se encontraba semejanza con trofeos de caza», *La Moda elegante*, 30 de noviembre de 1906, p. 518.



Ilustración 55: Ramón Casas. *Barcelona*, Museo ABC



Ilustración 56: 12 de abril de 1902

Una imagen especialmente significativa en ese nuevo contexto de libertades queda patente en el dibujo de Cecilio Pla, *Entrada de la primavera* (Ilustración 57) la actitud era más parecida a la de una sufragista defendiendo los derechos de la mujer, que a la tradicional imagen alegórica de la primavera. El traje de chaqueta —símbolo democratizador de una moda que está llegando a todas las clases sociales— y el pequeño gorro canotier<sup>456</sup> identificaban este nuevo estilo de mujer, menos dada a la coquetería y más comprometida con la defensa de nuevos ideales. La representación de estas dos imágenes nos muestra la capacidad de acoger y plasmar todas las realidades sociales en alza.

<sup>456</sup> Este tipo de sombrero típicamente masculino, pasó en los años ochenta al guardarropa femenino. Era un sombrero de aire juvenil y deportista, lo utilizaban los marineros y gondoleros venecianos y resultó a finales del siglo XIX, especialmente adecuado para señoritas y señoras jóvenes. Se confeccionaba, como la mayoría de los sombreros, en paja; de copa plana y ala reducida. Se utilizó principalmente en las estaciones más calurosas primavera y el verano, unido a los vestidos ligeros. Resultaba muy apropiado para las actividades al aire libre y para las estancias en los balnearios, los paseos por la orilla del mar, las actividades deportivas y los viajes.



*Ilustración 57: Cecilio Pla. Entrada de la primavera, 27 de abril de 1895*

Otro modelo fue el de la mujer consumidora de productos nuevos, especialmente pensados para ella. Son varias las ilustraciones que representan a las mujeres de compras o incentivando el deseo hacia el consumo. Un ejemplo es *Tentaciones* (Ilustración 58) representa a una mujer de espaldas, frente a un expositor de joyas, ella se detiene mientras el hombre —más ajeno— mira, casi distraídamente, mientras fuma y en ademán de continuar la marcha. Esta imagen no es sino el reflejo de la incipiente sociedad de consumo protagonizada por las mujeres.



*Ilustración 58: Emilio Sala. Tentaciones Blanco y Negro, 3 de febrero de 1900*

En definitiva, la imagen polifacética de fin de siglo queda representada a través de esa doble alusión a los conceptos más tradicionales y a las imágenes más modernas asociadas a las nuevas transformaciones. Los textos y los dibujos se encontraban mayoritariamente dentro de una perspectiva moderada, aunque dependía de autores; rara vez se hizo una interpretación de la plástica del fin de siglo europeo con imágenes más atrevidas como la de la *femme fatale*<sup>457</sup>.

Decididamente, en el cambio de siglo se dio una nueva manera de concebir la pintura, materializada en la capacidad de los dibujantes y pintores de las revistas ilustradas en representar *la vida moderna*. Sirva como ejemplo del prestigio de estos nuevos artistas, la obra de Baudelaire; como dice Alan Pauls, no era una casualidad que escogiera como protagonista de su famosa obra a Constantin Guys (1802-1892), modesto ilustrador de *Illustrated London News*<sup>458</sup>.

---

<sup>457</sup> Poco tiene que ver la representación femenina que estos ilustradores transmitieron con la interpretación de la imagen perversa de la mujer la *femme fatale*, de fin de siglo. DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.

<sup>458</sup> BALZAC, Honoré de, et al. *El Gran libro del dandismo*. Balzac, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly. Prólogo de Alan Pauls. Buenos Aires: Mardulce, 2013, p. 9.

### 6.3.2 Las fotografías

Además de los dibujos y pinturas, la imagen fotográfica dio vida al periódico y marcó su carácter visual hasta su desaparición. Fue tan relevante que incluso se publicaron secciones específicas, como fue por ejemplo *Actualidades*<sup>459</sup>. Con la primera publicación de esta sección, los editores hicieron exposición respecto al objetivo del recién inaugurado apartado fotográfico:

*Con esta animada e interesante fotografía inauguramos una sección cuyo atractivo consiste en la reproducción exacta y fiel, como arracada a la realidad por el aparato instantáneo, de escenas de la vida callejera y popular a veces, otras veces burguesa, otras aristocrática, sin limitación de localidad ni de nación, pues todas las provincias de España y a muchas ciudades del extranjero pensamos enfocar el objetivo de nuestra máquina.*

Como dice Fontcuberta, la imagen fotográfica adquiere un determinado sentido gracias a una serie de procesos culturales que posibilitan el entendimiento de una determinada realidad<sup>460</sup>, en este sentido las representaciones de personas son especialmente significativas por la capacidad de expresar la realidad con total fidelidad.

Los retratos personales empezaron a llenar las páginas de las revistas<sup>461</sup>. La carga de realismo que poseían estas imágenes, las convirtió en un medio de propaganda poderoso para las clases altas y para la floreciente burguesía, «el estrato social que con mayor ahínco buscará ser inmortalizado mediante daguerrotipos. Este paralelismo entre burguesía y fotografía no ha de extrañar, ya que la emergencia de esta clase social en el siglo XIX apareja el cuasi apropiamiento de un nuevo arte —el fotográfico— como vehículo de expresión de su crecedero poder»<sup>462</sup>. La burguesía

---

<sup>459</sup> *Blanco y Negro*, 9 de enero de 1897, p. 3.

<sup>460</sup> «Una imagen fotográfica no es más que un soporte con un aglomerado de manchas de diferentes tonos cromáticos o de diferentes densidades de gris, vacíos a priori de todo contenido semántico, pero que debido a ciertos procesos cognoscitivos y culturales adquieren para nosotros un determinado sentido. Además, raramente las fotografías son percibidas aisladas de un contexto compuesto por otros enunciados verbales e icónicos que convierten aquellas, también debido a determinados procesos, en simples piezas de estructuras significativas más complejas», FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 10.

<sup>461</sup> Estos primeros retratos se realizaban en estudio como explica Guy Gauthier «ahí se puede realizar a gusto, de antemano y con minucia, la iluminación que dará el modelo definitivo del retrato. Pero con este importante matiz: retoques posteriores siempre son posibles y frecuentemente practicados», GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 55.

<sup>462</sup> LARA LOPEZ Emilio Luis, «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local», [en línea]. *Revista de Antropología experimental*. Universidad de Jaén, 2003, n.º 3, p. 4. Consultado el 21 de agosto 2014. En: [www.ujaen.es/huesped/rae](http://www.ujaen.es/huesped/rae).

liberal fue clienta habitual de estos primeros fotógrafos que inmortalizaron sus vidas para que otros las admirasen.

*Blanco y Negro* tuvo como clientela todos los estamentos sociales: Casa Real, políticos, actrices, literatos, artistas, militares, familias burguesas etc., de alguna manera todas las clases al recibir el mismo tratamiento fotográfico resultaban igualadas. La imagen que se transmitía no dependía del artista-fotógrafo, cuyo oficio se limitaba a preparar el entorno y hacer la fotografía, sino que era el propio retratado el que tenía que preocuparse por la imagen corpórea que quería inmortalizar. Por esta razón, el vestido y los complementos que se escogían debían cuidarse especialmente, sobre todo en los acontecimientos públicos. Esto se ve claramente en las fotografías de los distintos eventos de la Casa Real, donde cada miembro de la familia aparece cuidadosamente retratado, como veremos en el capítulo correspondiente.

Este adelanto supuso una mejora considerable en la manera de describir la moda. La sustitución de los figurines pintados por fotografías generó una cierta conmoción entre las mujeres que no estaban acostumbradas a ese hiperrealismo en la presentación de los vestidos. Como dice Seoane:

«En opinión de un comentarista, en 1904, la paulatina sustitución de los figurines dibujados por las fotografías había venido a dotar a estas publicaciones de un carácter «insultante» para la mujer de la pequeña burguesía, «porque aquellos eran dibujados y quizá fueran quimeras de dibujante (...) Las fotografías son brutales, abofetean a las cursis con la certeza de que existen damas poseedoras de pieles y sedas»<sup>463</sup>.

La fotografía de moda se encuentra dentro del género del reportaje, aunque casi siempre ha tenido una intencionalidad consumista<sup>464</sup>, ya que de alguna manera para el observador se daba un cierto deseo de apropiarse de la realidad fotografiada. Podemos afirmar que los primeros figurines que se publicaron en la revista tenían ese sentido documentalista —desprendido de lo puramente propagandístico—, si entendemos que el objeto de consumo sobre el que existía esa voluntad de adquisición era el propio objeto fotografiado; sin embargo, sí el objeto de consumo

---

<sup>463</sup> «Visto y Oído, Glosar de Semanarios», *Alma Española*, 20-3-1904. Se refiere a la sección *La Mujer y la Casa*, suplemento de *Blanco y Negro*, pero claro está que la observación es aplicable a las publicaciones específicas del mismo género, SAIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo...*, p. 190.

<sup>464</sup> «La fotografía de moda y publicidad tiene un especial carácter que, aunque comparte la intención documental, tiene su principal objetivo en lo comercial, en la transmisión de un mensaje consumista que traspasa los propios límites de la fotografía», SOUGUEZ, Marie-Loup. (coord.) *Historia general de la fotografía...*, p. 468.

era el propio periódico, podemos hablar también de ese objetivo propagandista que se servía de la imagen representada como atracción.

Las primeras revistas y periódicos utilizaron la fotografía de moda dentro de unas secciones novedosas, como una manera de captar nuevos lectores y aumentar las ventas entre un público al que le interesaba ver unas determinadas imágenes «las imágenes de moda buscarán la forma más exacta de llegar al público femenino, su evolución será fruto de la constante pregunta de cómo debe presentarse la mujer que pueda llevar ese tipo de ropa»<sup>465</sup>. Sin embargo, cuando comenzaron a aparecer nombres de casas de moda o nombres de diseñadores, esas fotografías se convirtieron en elementos publicitarios y propagandísticos.

La primera reproducción directa de fotos de moda se publicó en el periódico francés *La Mode Pratique* en 1892<sup>466</sup>. A pesar de la calidad de la imagen, esta revista siguió iluminando con color las fotografías —como ya se había hecho con los figurines de moda— así que hasta que no pasaron algunos años, la fotografía no admitió realmente una mejora técnica y un abaratamiento en la producción de las láminas.

En los comienzos de la fotografía, se puede hablar de una dependencia entre la pintura y las primeras representaciones fotográficas de moda ya que la fotografía aducía algunas similitudes con el género del retrato. Si nos fijamos en la escenificación que se utilizaba para estas fotografías: los telones de fondo pintados, los objetos de mobiliario o arquitectónicos: barandas, sillas, mesas con jarrones, etc., e incluso si nos fijamos en las poses que adoptaban las modelos, podemos apreciar similitudes con el léxico visual de los retratos pictóricos. Algunos estudiosos también han relacionado estas primeras fotografías con las imágenes que se difundieron en las *carte de visite*, formato fotográfico de las tarjetas de visita en las que además de los datos de la persona se incluía una pequeña fotografía de estudio. Fue patentado en París en 1854 por el fotógrafo Disdéri<sup>467</sup>, con el nombre de *carte de visite portrait photograph* (retrato fotográfico en tarjeta de visita).

Los ademanes y la manera de posar fueron cambiando a lo largo de los años. En los primeros años vemos imágenes de una gran afectación y faltas de naturalidad;

---

<sup>465</sup> SOUGUEZ, Marie-Loup. (coord.), *Historia general de la fotografía...*, p. 468.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>467</sup> André Adolphe Eugène Disdéri, (1819-1889), fotógrafo francés, fue uno de los grandes representantes del retrato fotográfico.

conforme avancen los años los ademanes se hicieron mucho más espontáneos<sup>468</sup> y frente a las rígidas posiciones frontales iban surgiendo otras menos afectadas. Todos estos gestos representaban una puesta en escena —teatral y artificiosa— que servía como telón de fondo y ambientación estética de la propia fotografía.

Durante los primeros años del siglo XX en las revistas francesas empezaron a proliferar las fotografías coloreadas como se puede ver en *Les Modes*; las modelos posaban en un interior apoyadas en una silla, en una mesa o en otro elemento decorativo (Ilustración 59), y otras veces aparecían ante un fondo neutro pintado simulando el cielo o un paisaje campestre; incluso en alguna rara ocasión las modelos posaban al aire libre o con fondos arquitectónicos. La puesta en escena, como dice Gautier, no pretendía simular la situación sino, más bien, significarla empleando para ello una serie de elementos que recordaban los escenarios teatrales<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> Siguiendo a Gautier estos gestos contenían un léxico propio que evolucionó a lo largo de los años, «la cabeza puede estar recta o inclinada, de perfil o de frente; la mirada puede estar dirigida o no hacia el objetivo; el cuerpo recto o encorvado, las piernas juntas (o confundidas por la ropa que las protege) o esbozar una abertura que traduce, tan solo de modo accesorio, el movimiento. En cuanto a los brazos, proponen un alfabeto más complejo que plagia sistemas semióticos vecinos (postura de meditación), pero que juega, la mayoría de las veces con variantes muy leve y sutilmente significantes (el rico paradigma de la mano en la cadera). Recordemos que cada gesto, postura o actitud tiene una variante sensual, que valoriza la representación, y una variante intelectual, que valoriza la significación», GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 134.

<sup>469</sup> Estos elementos puramente teatrales que decoran la escena son todos los artilugios y elementos del mobiliario de tintes escénicos en los que se sitúa la modelo como una actriz que interpreta un papel «sobre todo utilizando aquellos lugares que gustan tanto a los fotógrafos de moda y que en materia arquitectural, ya tiene función decorativa (fachada, escaleras, fuentes, invernaderos, columnas, et.)», GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 133.



*Ilustración 59: Les Modes, marzo de 1901*



*Ilustración 60: Les Modes, febrero de 1910*

Los artífices de estas crónicas no terminaban de confiar en la atracción que podían tener las prendas en si mismas por lo que estimaron necesario otorgarle una ambientación estética que sirviera para realzar lo puramente indumentario.

En las expresiones faciales de las modelos vemos una transición «la tendencia era mostrar un lenguaje mesurado. La boca y los ojos asumían mayor protagonismo. La sonrisa, en general, distaba de ser estridente, no se daban con frecuencia las

muecas desvergonzadas, más bien rictus de labios entreabiertos con discreción»<sup>470</sup>. Ese semblante de circunspección reforzaba una apariencia comedida y una expresión recatada. Normalmente la modelo miraba hacia un punto fijo del escenario, pero conforme avanzó el siglo las modelos levantaron la mirada haciéndose cada vez más directa hacia el observador. Prácticamente hasta casi 1910, las posturas y la ambientación fueron las mismas, a partir de 1907 y, sobre todo, en 1910, podemos ver otros ademanes más naturales, mirando o incluso interpelando al espectador, sonriendo pícaramente (Ilustración 60) y en posiciones diferentes a las imágenes anteriores.

Sin embargo, cuando las modelos salían del estudio y se tomaban fotografías del natural, como las que aparecen en los acontecimientos deportivos o en las recepciones y reuniones sociales, adquirían otras connotaciones liberándose de ese cierto encorsetamiento al que les sometía el espacio cerrado de un estudio.

Con esta nueva manera de presentar la realidad, las publicaciones periódicas fueron mostrando la moda con un tinte más realista, en comparación con los grabados «Es así que se ratifica la lectura de las imágenes como fenómenos socioculturales que no propone representaciones visuales aisladas sino, también, ideas y conceptos que inducen a determinados comportamientos. Son imágenes que condensan estrategias de distinción, lógicas de competencia, móviles de diferenciación social y de gratificación personal que incitarían actuaciones miméticas y de emulación»<sup>471</sup>.

La fotografía, aunque con ciertas similitudes, difería en unas y en otras secciones de *Blanco y Negro*. El modo de encuadrarla, el protagonismo del texto sobre la imagen o viceversa y las partes decorativas que la enmarcaban, eran los elementos principales de la noticia gráfica<sup>472</sup>.

Como veremos en algunas de las secciones de moda, la fotografía llegó a adquirir un papel preponderante sobre el texto, pasando este a ser algo totalmente secundario. Si tomamos como elemento explicativo la leyenda que aparece al pie de las fotografías, podemos decir —siguiendo la clasificación que hace Fontcuberta y teniendo en cuenta la extensión del texto— que se trataba de una *leyenda*

---

<sup>470</sup> KACZAN, Gisela Paola. «Estampas del deseo y del desear: imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900». [en línea]. *Cadernos Pagu*, 2013, n.º. 41, p. 136. Consultado el 4 de noviembre 2014. En: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332013000200011>

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>472</sup> FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos...*, p. 175.

*miniensayo*<sup>473</sup> donde se daba un cierto equilibrio entre la información que proporcionaba la imagen y el texto. En muchos casos reducido a un sencillo pie de foto.

Los principales autores de las fotografías de figurines que se publicaron en la revista, en el periodo objeto de estudio fueron: Charles Reutinger, Henri Manuel, Bolak o Hutin y dentro de las agencias: la Agencia Trampus<sup>474</sup>.

El más importante de estos fotógrafos fue Charles Reutinger<sup>475</sup>. El éxito de estas primeras fotografías se debió a su similitud con los figurines de las revistas anteriores, era una imagen que resultaba familiar y con la que se podían identificar pudiendo combinar la belleza ideal del figurín con el realismo de la modelo. Al

---

<sup>473</sup> Este modo de clasificar los tipos de leyenda que acompañan a la imagen los toma de un artículo de Nancy Newhall publicado en *Aperture* en 1952; según sus teorías se puede hablar de leyenda enigma, *leyenda miniensayo*, leyenda narrativa, y leyenda amplificativa «la *leyenda miniensayo* puede considerarse como la forma más antigua de leyenda, puesto que la encontramos ya en los bajorrelieves babilónicos o en la pintura mural egipcia. Aquí la imagen suministra una información y la leyenda otra complementaria, en cierto equilibrio. La leyenda narrativa es la más extendida en nuestros días y nos hemos familiarizado con ella a través de la prensa. Consiste en una especie de puente entre la imagen y el artículo: empieza generalmente con un título, da una explicación después sobre lo que pasa en la fotografía y finaliza con un comentario», FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos...*, p. 174.

<sup>474</sup> Aunque anotaremos alguna referencia de carácter divulgativo, no hemos podido encontrar información detallada de la relación comercial de estos fotógrafos con la empresa, ni en el archivo de ABC, ni en el propio periódico, como ocurría con otros escritores o colaboradores a los que, en momentos determinados, se les dedicaba algún espacio. En la tesis de Federico Ayala, ya citada, se recoge la investigación de los fotógrafos que trabajaron profesionalmente para la Empresa, pero no se conservan referencias sobre estos fotógrafos. AYALA SÖRENSEN, Federico. *Fondos fotográficos del Diario ABC...*, pp. 328-340.

<sup>475</sup> El estudio Reutinger (París 1850-1937) lo fundó en París Charles Reutinger. Se formó como empresa familiar, en la que estuvieron presentes varias generaciones: «fundado en el número 21 del boulevard de Montmatre de París por Charles Reutlinger (1816-1880) en el año 1850. Constituye un ejemplo característico de empresa familiar cuya creación respondió a la demanda de retratos en la época, pero también al interés por una materia especializada con gran demanda: la moda. Charles Reutlinger fue premiado en 1864 y 1870 por la Sociedad Francesa de Fotografía, y en cuantas exposiciones participó: Internacional de Berlín (1865), Universal de París (1867), Internacional de Hamburgo (1868), Universal de Lyon (1872) y Universal de Viena 1875). A partir de 1880 dirigió el negocio Émile Reutlinger (1825-1907), quien lo traspasó posteriormente a su hijo Léopold, que a partir de 1895 comenzó a utilizar la firma como logotipo de la empresa. Entre 1910 y 1914 trabajó en la galería Jean Reutlinger, hijo de Léopold. Por la galería desfilaron los personajes más relevantes de París y especialmente los vinculados al espectáculo y la moda. La característica fundamental fue la sencillez, evitando los fondos y forillos recargados. Émile Reutlinger realizó desnudos y Léopold se interesó fundamentalmente por la moda. A partir de los clichés realizados en la casa Reutlinger, en el año 1896, la librería especializada en arte Ludovic Baschet publicó una serie de fascículos titulados Panorama en los que se incluían las denominadas “Maravillas de Francia”. En 1924 la gestión del estudio fue encomendada a Alphonse Peeters y tras fallecer Léopold Reutlinger su viuda traspasó el negocio a Jean Nugeron, quien lo mantuvo abierto hasta 1954, fecha en que el archivo pasó a la Biblioteca Nacional de Francia. Las fotografías del estudio Reutlinger ilustraron las principales publicaciones periódicas del primer tercio del siglo XX y en España fueron frecuentes en las revistas Blanco y Negro, Mundo Gráfico, Moda Elegante o La Esfera, entre muchas otras», SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (Editor). *Diccionario de Fotografía*. Madrid: Espasa, 2001. pp. 598-599. También se puede encontrar información detallada en FRIZOT, M. (editor). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París: Bordas. 1994, pp. 122 y 536.

finalizar el siglo, las fotografías que salen del estudio de Reutinger todavía están en consonancia con los figurines pintados que era lo que hasta entonces se conocía y resultaba habitual para las mujeres «los personajes posan de una forma más expresiva, exagerada y dramática, las poses están tomadas de las láminas pintadas a mano que daban a conocer los modelos de moda. Los personajes que actúan de esta manera son mujeres conocidas y muchas veces procedentes del teatro»<sup>476</sup>. (Ilustración 273 y siguientes). Estas fotografías en un primer momento se retocaron añadiéndoles color, porque «el perfeccionamiento y el color se aproximaban más al atuendo real, a las láminas y a la pintura. En general, la casa Reutinger como otras que se dedicaron a la fotografía de moda intentaron realizar imágenes que se parecieran lo más posible a una pintura y lo menos posible a una fotografía»<sup>477</sup>.

La casa Trampus de París, propiedad del fotógrafo Charles Trampus, era la encargada de comercializar algunas de estas fotografías que habitualmente se vendían a distintas publicaciones de París y de fuera de París, como era el caso de *Blanco y Negro*. El nombre de esta compañía aparecía en el pie de la foto de algunas de las imágenes que publicó la revista. Charles Trampus, comenzó a trabajar a finales del siglo XIX, terminó convirtiendo su nombre en una marca comercial, actuando como una agencia fotográfica<sup>478</sup>. Seguramente los propios reporteros de *Blanco y Negro* que se encontraban en París fueron los encargados de comprar estas fotografías a las principales Casas o a los fotógrafos particulares, como hacían otros periódicos<sup>479</sup>.

De Philippe Hutin lo único que hemos podido averiguar es que trabajó para la agencia Trampus. Al parecer, los dos fotógrafos principales: P. Hutin y H. Manuel, trabajaron para la compañía Trampus. En algunos casos aparecía el nombre del fotógrafo autor de la fotografía y en otros el de la casa que lo contrataba.

Henri Manuel (1874-1947) fue un fotógrafo francés, afincado en París, especialista en retratos. Trabajó como fotógrafo en el Ministerio de la guerra. Fue

---

<sup>476</sup>CASAJUS QUIJROS, Concha. *Historia de la fotografía de moda...*, p. 146.

<sup>477</sup>Ibidem.

<sup>478</sup>No hemos encontrado más información sobre este fotógrafo, ni sobre la agencia, en su relación con *Blanco y Negro*. Hemos investigado en el Archivo de ABC los posibles contratos con estas u otras empresas fotográficas sin éxito, no se conserva documentación al respecto.

<sup>479</sup>El profesor Sánchez Vigil, afirma en la investigación sobre revistas ilustradas en España haciendo referencia al modo de obtener las fotografías de la publicación *Alma selecta*: «las fotografías se compraban a las agencias Beritens, Delius, Trampus, y Central News», SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España...*, p. 130. Es muy probable que en *Blanco y Negro* se procediera de la misma manera.

fotógrafo de embajadas y legaciones extranjeras en París. De hecho, en los prospectos de sus fotografías, como hemos podido comprobar, explicaba que hablaba español, inglés, italiano y alemán. Tenía su estudio junto con su hermano Gastón en la 27 *Rue du Faub*, Montmartre de París. En 1900, Henri Manuel abrió un estudio de arte dedicado al retrato. Fotografió a personalidades del mundo de la política, las artes, el entretenimiento y los deportes. Sus retratos fueron publicados en la prensa diaria<sup>480</sup>.

En algunos casos las fotografías de moda que aparecían en la revistas se obtenían directamente de otras imágenes publicadas en revistas francesas, lo veremos sobre todo en las primeras crónicas de moda publicadas en *Blanco y Negro*, en las que se perciben fotografías de calidad muy baja. Una observación detallada nos permite ver como habían sido recortadas de una publicación anterior.

Al principio, los cambios en la representación de la moda no fueron revolucionarios y continuaron en gran medida los esquemas de los dibujados de figurines a los que el público estaba acostumbrado. Como dice Freund «la introducción de la foto en la prensa es una fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoje. La palabra escrita es

---

<sup>480</sup> «En 1910, creó la Agencia Henri Manuel. En 1925, Henri Manuel alquila un edificio en 27, Rue du Faubourg Montmartre de más de cinco pisos, donde instala sus talleres, laboratorios y servicios de oficina. Trabajó para grandes diseñadores como Chanel, Lanvin, Patou, Poiret, Schiaparelli. En los años de entreguerras, fue el fotógrafo más prolífico de la moda», DENOYELLE, Françoise, «Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice: une commande non élucidée», *Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière»*, [en línea]. 2002, n° 4. Consultado el 6 de febrero de 2015. En: <http://rhei.revues.org/56>. No obstante, para algunos otros estudiosos de la fotografía como Sánchez Vigil la firma Henri Manuel, corresponde a los hermanos Manuel (Manuel Frères), «Estudio parisino denominado “Studio G.L. Manuel Frères” cuya principal actividad fue el retrato y la fotografía de moda, si bien funcionó como agencia y cubrió todo tipo de informaciones. Sus trabajos se difundieron por toda Europa a través de las revistas ilustradas, y en esa galería se formaron muchos de los grandes de la fotografía del primer tercio del siglo XX, entre ellos Cosette Harcourt, que se encargaba de las tomas industriales (edificios, obras públicas, etc.) o el checo Jaroslav Rössler, quien pasó el año 1925 colaborando en la galería. También el español Manuel Coiné Buil, con estudio en Zaragoza, marchó a París para completar su formación en ese estudio en 1928-1929. Además de dedicarse a la fotografía, la galería patrocinó actividades culturales como la lectura de poemas de Vicente Huidobro celebrada el 16 de mayo de 1922 en el teatro Edouard VII de París (Así figura en el catálogo invitación que reproduce en la tapa el retrato del poeta hecho por Picasso)», Frizot, Michel (editor). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París: Bordas, 1995.

abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive»<sup>481</sup>. También en el mundo de la moda se produjo un acercamiento haciéndola más familiar y aproximándola a un público más amplio, al que se le permitía ver a través de la imagen impresa lo que antes le resultaba imposible.

#### 6.4 NUEVAS IDEAS SOBRE LA MUJER

La vinculación de la revista con la mujer la podemos enfocar desde varias perspectivas: la mujer lectora y consumidora de *Blanco y Negro* —normalmente perteneciente a la clase alta y sobre todo a la burguesía—, la representación de la mujer —protagonista de relatos y dibujos— donde cabe hablar de un amplio margen de tipos femeninos, en los que además de los mencionados, se incluirían las clases populares y la mujer castiza; y, finalmente, el posicionamiento ideológico de la revista frente a las corrientes feministas y las nuevas ideas sobre la mujer.

Ya hemos dicho que *Blanco y Negro* se caracterizaba por el tono amable y poco beligerante en asuntos especialmente controvertidos. Las ideas sobre la mujer eran moderadas y aunque pegadas a ciertas interpretaciones tradicionales, destacaban algunas ideas más avanzadas sobre los derechos de la mujer y su papel en la sociedad. Ya es positivo —y se puede considerar como un rasgo de acercamiento a las nuevas ideas— que *Blanco y Negro* contara con Emilia Pardo Bazán o más tarde, a partir de 1915, con María Martínez Sierra<sup>482</sup> aunque bajo la firma de su marido.

Para ilustrar lo dicho, hay una serie de artículos que vale la pena destacar, cada uno de ellos con una interpretación concreta sobre la situación de la mujer. El 27 de

---

<sup>481</sup> FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 96.

<sup>482</sup> María Martínez Sierra (1874-1974) es el nombre que adoptó cuando se casó María de la O Lejárraga, en realidad los artículos que se publicaron a partir de 1915 en *Blanco y Negro* bajo el título *La mujer Moderna*, y que trataban de algunas cuestiones muy interesantes sobre el feminismo y las libertades de la mujer, aparecieron publicados con el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra. Este era uno de los casos como explica Dolores Thion de «mujeres escritoras condenadas al anonimato, aquellas cuyos trabajos firmaban los maridos», THION SORIANO-MOLLA, Dolores, «Emilia Pardo Bazán, la forja de una periodista (1875-1880)». En SERVÉN Carmen y ROTA Ivana (ed.). *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*. Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 353. Para una información más completa sobre María Martínez Sierra se pueden consultar las publicaciones de Alda Blanco: BLANCO, Alda (ed.). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración / María Martínez Sierra*. Valencia: Pre-Textos, 2000 y *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1999. A su vez es muy interesante las referencias de Emilia Pardo Bazán en el artículo ya citado: «La mujer periodista», *La Correspondencia Alicantina*, 22 de octubre de 1897 en el que, dieciocho años antes, explícitamente expone estos casos de mujer periodista que esconde su nombre tras el de su marido, a las que tilda de «doblemente lista».

mayo de 1893 se publicó un número especial dedicado a la mujer española, a través de la geografía regional: la mujer madrileña, la valenciana, la charra, etc. Con un artículo de Pardo Bazán sobre cuatro españolas sobresalientes: Isabel de Castilla, Teresa de Jesús, Catalina de Erauso: *la Monja Alférez* y Cecilia Bohl de Faber: *Fernán Caballero*. Un número publicado a los tres años del inicio de la revista, dedicado plenamente a hacer una exaltación de la mujer, con un claro valor propagandístico. Una exaltación basada en las virtudes sobre todo físicas, tanto de los arquetipos locales: la mujer andaluza, la madrileña, etc., como el de los personajes históricos, con una visión tradicional del ideal femenino y una exaltación de influencia romántica. Este número recogía también una interesante página dibujada por Mecachis sobre la historia del traje, algo novedoso por el tema pero que auguraba el interés de la revista por esta cuestión.



*Ilustración 61: Mecachis, 27 de mayo de 1893*

El 15 de abril de 1899 se publicó un artículo: *El feminismo electoral*, escrito por José de Roure<sup>483</sup>, se trataba de una interpretación personal de la cuestión del voto femenino; con un tono jocoso dejaba claro el poder que tiene la mujer en la casa y en la familia, como organizadora de su espacio vital, sin entrar en la polémica del voto. Como consecuencia se entrevé que no era una necesidad perentoria salir al espacio público para hacerse valer. Habría que esperar unos años más para que salieran algunas de las ideas que estaban floreciendo, como se aprecia en *El Feminismo* publicado el 7 de septiembre de 1901 escrito por Emilio Sánchez Pastor:

*Se cree en España que eso del feminismo es la tendencia de la mujer a apoderarse del papel que los hombres nos hemos atribuido en la humanidad. (...)*

*El Feminismo fuera de España es un partido numeroso donde hay afiliados muchos varones, y que va conquistando de los Poderes públicos respectivos, concesiones y reformas de verdadera importancia en la organización social de los pueblos. ¿Qué quieren las damas feministas? Igualdad ante la ley con el hombre. El capítulo de cargos contra el régimen actual que hacen estas señoras, acompañadas de muchos varones que las*

<sup>483</sup> José de Roure (1864-1909), estudio derecho y periodismo, colaboró en varios periódicos como *El Mundo*, *El Liberal* y *Blanco y Negro* del que fue redactor jefe.

*apoyan, es el siguiente: con la legislación vigente en todos los países, se ve con frecuencia que el hombre se casa con una mujer rica y la arruina, sin que ella pueda evitarlo. En las clases inferiores, la mujer puede ganar un jornal regular, y el marido puede gastárselo en la taberna. El marido contrata, presta, hace lo que quiere con el dinero; la mujer tiene que estar autorizada por su dueño para todo. ¿Por qué? Yo no sé lo que contestaran á esto los varonistas (de alguna manera hay que llamarlos), pero realmente parece difícil responder victoriosamente a esa pregunta. Y pasando de estas cuestiones de derecho civil a la esfera puramente económica, el feminismo pregunta: Si la mujer hace el mismo trabajo que el hombre en una fábrica, taller u oficina, ¿por qué gana menos que el trabajador o el empleado del sexo feo? Y tampoco parece que esto tenga contestación fácil. Pero luego se pasa a otro punto: al de las aptitudes de la mujer para el desempeño de todos los cargos públicos y la profesión de todas las ciencias, y aquí empiezan los enemigos del feminismo a desarrollar todo el repertorio de epigramas y burlas que tienen a su alcance. ¡La mujer diputado! ¡la mujer ministro! ¡la mujer veterinario! Eso no puede ser. Pero ellas replican: ¿Por qué aceptáis la mujer reina? España, Holanda, China y hasta hace poco Inglaterra, han colocado mujeres al frente de sus destinos públicos; es decir, que al entrar en el siglo XX, la mayoría de los hombres eran súbditos de las damas; ¿por qué la que sirve para reina no puede ser alcalde? Y como ejemplos de su aptitud para la vida pública, citan a Suecia donde las mujeres votan en las elecciones municipales, y son vocalas de las juntas locales de enseñanza, y los Estados Unidos, donde existen comarcas en que ejercen verdaderos derechos políticos.(...) Lo maravilloso del feminismo es lo que ha hecho en pro del progreso intelectual de la mujer. Al feminismo se debe que la educación de la mujer haya tomado en toda Europa, principalmente en el Norte, vuelos tales, que no podrán menos de contribuir al progreso general de los pueblos, a su bienestar y a su riqueza. Desde la escuela de párvulos se cuida la educación de la mujer en forma tal, que al acabar la instrucción primaria se halla en condiciones de ingresar, en competencia con el hombre, en todos los establecimientos de enseñanza superior y técnica, y de ahí el gran número de individuos del bello sexo que en Rusia, Suecia, Noruega, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos se dedican a las carreras que antes eran privilegio del varón (...) Como ejemplo de esto puede servir el periódico diario que con el título La Fronde se publica en París. Está escrito, administrado y compuesto por mujeres (...) ¿A dónde llegará este movimiento? (...) en Francia está acusada La Fronde de hacer causa común con los socialistas. ¿Acabará por ahí el partido feminista en toda Europa? Si eso sucediese, y algunos indicios hay para sospecharlo, el socialismo de todo el mundo recibiría un importante refuerzo, porque la influencia de la mujer, sea o no feminista, es de las cosas que están más demostradas (...) Los que creen que se trata de marisabidillas, se equivocan totalmente. Aquí no vale exclamar: «la mujer a coser calcetines» porque ellas en el último congreso han tratado ya la conveniencia de ampliar los conocimientos culinarios para la mujer en la escuela y la enseñanza del repasado y conservación de las ropas de uso doméstico. (...) Si señor —parecen decir—, nosotras a coser calcetines; pero no abusar, caballeros, de los privilegios de la fuerza, que todos somos iguales, porque todos somos seres humanos.*

Este texto definía muy bien el deseo legítimo de conseguir la igualdad de oportunidades, los avances necesarios en la educación y la confianza en la capacidad de la mujer. Estos artículos con ideas más modernas convivían plácidamente con otros donde sobresalía el ideal femenino tradicional. De tal manera que en la misma revista encontramos artículos escritos por hombres donde se ensalza la figura de la mujer llenándola de galanterías y haciendo referencia exclusiva a sus cualidades físicas, con textos más comprometidos escritos habitualmente por mujeres donde se trataban asuntos de mayor calado: Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos<sup>484</sup>, M<sup>a</sup> Atocha Ossorio y Gallardo<sup>485</sup> y Magdalena Santiago Fuentes<sup>486</sup> fueron algunas de ellas.

Esta convivencia de unas visiones y otras, viene a reflejar esa armonía pacífica entre la tradición —unida a las costumbres populares y regionales—, la visión que los hombres tenían de las mujeres —que no va más allá de la simplicidad de las connotaciones externas— y esas pequeñas incursiones en la nueva visión de la mujer culta, de signo moderado, que queda de manifiesto en el relato de Emilia Pardo Bazán, *La Mujer Española*, publicado el 5 de enero de 1907. Acompañaba esta pequeña crónica un dibujo de Méndez Bringa (Ilustración 62), sin título, que representa a una mujer con una carpeta supuestamente de dibujos en la mano izquierda. Si comparamos este dibujo con uno similar realizado unos años antes, el 4 de febrero de 1899 (Ilustración 63) por el mismo autor, titulado *Una artista*, podemos deducir que en ambos casos se trata de una representación de la mujer

---

<sup>484</sup> «Blanca de los Ríos Nostenech de Lamperez: nació en Sevilla el 15 de agosto de 1862 (...) De niña comenzó a escribir bajo el anagrama Carolina del Boss. En 1880 obtenía un accésit en la Sociedad «Julián Romea». En 1882 envía su poema «A Arias Montano y Bravo Murillo a la velada literaria de Fregenal». Muy joven aún se traslada a vivir a Madrid. En 1885 La Real Academia Española premia su estudio sobre Tirso de Molina (...) elogiada por los principales autores de su tiempo: Valera, Pardo Bazán, Cejador, Menéndez Pelayo, etc. Colaboró en *Renacimiento*, *Revista Contemporánea*, *Ilustración Española y Americana*, *La Elegancia*, *Álbum a la redención de un quinto*, *Álbum de Andalucía*, etc. Directora de *Raza Española*», SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid: Castalia, 1991, p. 578.

<sup>485</sup> «María de Atocha Ossorio y Gallardo de Riu: Nació en Madrid el 15 de agosto de 1876. Hija de Manuel Ossorio y Bernard y Manuela Gallardo. Hermana de Ángel y Carlos (...) Ayudó a su padre en varios trabajos literarios. Fue la redactora única de *La Elegancia*, entre 1899 y 1900. Colaboró en *El Globo*, *EL gráfico*, *ABC*, *Diario Español* de Buenos Aires, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo de Madrid*, *El Eco de la Moda* de Barcelona, *La Última hora* de Palma, *La Prensa* de Buenos Aires. Fue la primera mujer admitida en la Asociación de la Prensa de Madrid», *Ibídem*, p. 469.

<sup>486</sup> «Magdalena Santiago Fuentes: Nació en Cuenca en 1876. Curso bachillerato con premio extraordinario en Logroño (...) A los 17 años quedó huérfana y en tres meses cursó los estudios de Maestra Superior, sacando el número 1 en la oposición (...) En la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, ocupó la cátedra de Historia de la Civilización. En 1916 era Vicepresidenta de la «Sociedad para el estudio del niño». Colaboró en *Blanco y Negro*, *La Lectura*, *Nuevo Mundo*, *El Gráfico*, *Diario Universal*, *El Imparcial*, *Revista Unión Ibero-Americana*, *Escuela Moderna* (1904-1916), *Feminal*», *Ibídem*, p. 628.

artista; sin embargo, se perciben algunas diferencias dignas de mención: el dibujo de finales de siglo representa a una mujer mucho más engalanada: lleva sombrero chaqueta con cuello de piel y aparece de espaldas, de manera que lo que fundamentalmente podemos apreciar es el vestido y el sombrero, mientras que en el dibujo de 1907, la mujer mira de frente y no parece excesivamente preocupada por su aspecto externo; va ataviada con un sencillo traje oscuro —sin sombrero ni adorno en la cabeza—, anda con paso ágil y decidido llevando en su mano izquierda la carpeta de grandes proporciones. Es un cambio considerable, al menos en lo que refleja el dibujo: la mujer no va acompañada, parece despreocupada de su aspecto físico o al menos no parece que sea su preocupación principal, además ya no hay elementos superfluos —paraguas, sombrilla, abanicos, etc. — y tiene prisa por llegar a algún sitio, se recoge la falda hacia atrás para poder llevar un paso más ágil que se intuye también por la inclinación del cuerpo hacia adelante. Este tipo de mujer encaja muy bien con las novedades, a través de las cuales se percibe *una suave y gradual evolución* como explica en el texto. La autora comienza dejando claro que para entender a la mujer de hoy, es preciso mirar atrás porque *para comprender el hoy, es preciso hacerse cargo del ayer. La tradición informa las tres cuartas partes de la existencia femenina.* La mujer española siempre ha poseído unos rasgos típicos que la han distinguido de las de otros países por esta razón invitaba a adentrarse en la literatura, para conocer estos rasgos que le son propios y que ilustran la tradición y la evolución:

*Un medio seguro de conocer a la española en sus rasgos típicos, es leer á los novelistas contemporáneos. Hay poca mujer en Perea (a pesar de Sotileza); pero hay retratos fidelísimos de mujer en Galdós. En el ambiente de Madrid están vivas Fortunatas, la chulapa apasionada, mezcla de barro y oro, todo instinto; la pacata y prudente burguesa Jacinta; la de Bringas, Tristana, las señoritas de Miau, Benigna, Augusta, tantas otra que creemos haber conocido y que confirman la regla, porque encarnan la tradición, solo levemente modificada por el influjo de la evolución.*

*En comparación con las protagonistas de otras novelas francesas, inglesas, italianas o rusas, las españolas no han llegado a ese grado de progreso: los tipos más marcados de la moderna literatura extranjera apenas concebimos que se produzcan en España. Son aquí casos esporádicos y raros la sportwoman, la neurótica intelectual, la pensadora, la mujer de ciencia que comparte las faenas de su marido, la artista, la luchadora (...)*

Es más, la mujer española, sigue su propio camino y su principal interés sigue centrado en el hogar y en la disipación (...) *La mujer española contemporánea es de*

*dos siglos más joven... (ó más antigua, según se entienda) que otras mujeres de otras naciones. La evolución en términos generales tuvo un ritmo distinto que el de sus homónimas europeas; por lo que —y quizá sea lo que más llama la atención del texto— concluye que no existe en España movimiento feminista en ningún sentido; aunque lógicamente esta afirmación no estaba reñida con un incuestionable progreso en algunos ámbitos y el deseo de ciertas ventajas en torno a la igualdad con el hombre de las que Pardo Bazán es defensora: La ley española, es cierto, autoriza a la mujer para recibir la enseñanza oficial y examinarse y graduarse exactamente lo mismo que el hombre. Si la mujer aprovechase esta amplia concesión, y si obtenidos los certificados legales de capacidad, pretendiese el ejercicio de las profesiones, lo conseguiría probablemente, como ha conseguido ejercer la medicina. Pero la tradición y la costumbre pesaban sobre ellas y era un lastre que impedía el estímulo y la motivación que necesitaban para tener aspiraciones más altas. No era un impedimento de fuera sino el propio acostumbamiento lo que les frenaba para salir de la rutina y de los modos tradicionales. En cambio se puede hablar de transformaciones fuera del ámbito urbano y burgués, protagonizadas por el pueblo y la clase obrera: los talleres, las fábricas y las numerosas industrias, al acarrear el planteamiento de problemas económicos, han englobado con ellos otros sociales no menos graves; y hay indicios recientes de que la mujer no será ajena a esta nueva fase de la vida española. Los meetings y las huelgas empiezan a impulsar a la mujer a la batalla.*



*Ilustración 62: 5 de enero de 1907*



*Ilustración 63: 4 de febrero de 1899*

Pero en definitiva, de todas las características que definían a la mujer española destacaba su deseo de cuidar de su casa y de los suyos, con la novedad de poder disponer de una cierta información que le permitiera hacerlo con mayor refinamiento. Parte del progreso social de la mujer se centra en esta realidad: *su gusto para organizar el confort y el bienestar íntimo empieza a formarse ahora con ejemplos, lecturas de periódicos, exigencias de la higiene, consejos del médico y refinamientos de la civilización*. Se refiere la autora a la gran cantidad de medidas higiénicas que junto con los adelantos técnicos estaban llenando los hogares de la burguesía, la luz, el agua corriente, las mejoras sanitarias etc., estaban difundiéndose a través de la prensa periódica con los anuncios publicitarios de todo tipo y facilitando su incorporación a las viviendas de la burguesía. Pardo Bazán veía con muy buenos ojos el progreso en el hogar y lo relacionaba con el progreso de la mujer que *aprende a cuidar mejor a los pequeñuelos y siente aún en las clases acomodadas, afán de ser nodriza de sus hijos*, dando forma a esa idea de la mujer que venía arrastrándose desde hacía décadas en cuyas manos estaba el progreso social de todo el país: *La vida física en España gana mucho con esta suave, gradual evolución de la mujer. Sin que haya aumentado el cariño maternal en intensidad, parece doblemente guiado e ilustrado que hace un cuarto de siglo. La mortalidad de*

*las criaturas disminuye, y el hogar tiene más atractivo para el hombre. Acaba el texto haciendo una llamativa denuncia a la violenta agresión que sufren algunas: goza la mujer española de recia salud y larga vida, por término medio superior a la del varón; con todo, tiene y sufre una enfermedad más que él...No se trata de la maternidad, que no es enfermedad, sino función fisiológica. La enfermedad que arrebató a tantas españolas, es la navaja, esgrimida por celosas y brutales manos...Achaque nacional, signo de raza.*

En definitiva este texto de Emilia Pardo Bazán es significativo, por cuanto responde bien a la idea del progreso de la mujer más acorde con el talante de la revista. La idea más generalizada y más acogida era la de necesidad de la formación y la educación, la igualdad en el derecho a la instrucción que les permitiera estudios universitarios<sup>487</sup> en vistas a lograr otro tipo de trabajos. Esta idea está latente en la mayoría de los artículos de la revista, como veremos más adelante, sobre todo en las secciones dedicadas a la mujer, especialmente *La Mujer y la Casa* y en parte de la publicidad dirigida al mejoramiento del hogar.

Otro artículo muy ilustrativo se publicó 1 de abril de 1905, sin firma, dedicado a Carmen Rojo Herráiz<sup>488</sup> sobre la necesidad de la instrucción femenina:

*Cuando ella comenzó a trabajar y a luchar, la instrucción femenina tenía formidables detractores; pero con el ejemplo y con la acción supo crear un núcleo de cultura que ha irradiado por toda España los ideales del sano feminismo, convenciendo a las familias de que la mujer puede hermanar el desempeño de los cargos públicos con el cumplimiento más exacto de los deberes domésticos, armonizar las creencias más ortodoxas con el estudio de los problemas religiosos y sociales que agitan al alma contemporánea.*

Teniendo en cuenta el autor, los matices se irán inclinando hacia uno u otro lado de la balanza. En el caso de los artículos de Emilia Pardo Bazán, hemos visto un deseo, sin llegar a la beligerancia de otros países, de promover un cambio de la dimensión social de la mujer y de sus funciones, sobre todo en lo que hace referencia

---

<sup>487</sup> Mercedes Montero ha estudiado el ascenso de la mujer a los estudios superiores alrededor de 1910 y la ambientación cultural que rodeó a este progreso. MONTERO, Mercedes. *La conquista del espacio público: mujeres españolas en la Universidad*. Madrid: Minerva, 2009.

<sup>488</sup> Figura esencial de la Escuela Normal de maestras de Madrid, que dirigió desde 1882, accediendo a ese cargo por oposición «formó parte de la Junta directiva de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1875), de la Junta de Dirección y Gobierno del colegio nacional de Sordomudos y Ciegos (1886) y de la Liga Madrileña contra la ignorancia (1893), del Real Patronato para la Represión de la Trata de Blancas, de la Junta provincial de Instrucción Primaria de la Junta Central de Primera Enseñanza y del Consejo Patronal del Centro Instructivo y Protector de Ciegos en 1911 fue nombrada Consejera de Instrucción Pública», MORATA SEBASTIÁN, Rosario. «EL Profesorado de la Escuela Normal de Maestras de Madrid (1914-1939)». *Revista Complutense de Educación*, 1998, vol. 9, nº 1, p. 196.

a las posibilidades de desempeñar trabajos distintos a los del hogar. En otros autores como José Juan Cadenas vemos, sin embargo, una cierta reticencia a un cambio, así en su artículo *Ande el feminismo*<sup>489</sup> expone que no es posible dedicarse a una profesión u oficio de los que habían estado en manos de varones, viéndolo como un adelanto del progreso feminista y querer estar igualmente atenta a las cuestiones referentes al arreglo personal, propias de las *verdaderas mujeres*:

*Está visto que la mujer latina no es práctica, quizá porque es la verdadera mujer. Mientras las mujeres del Norte van poco a poco arrancando concesiones y conquistando terreno por medio de una campaña tenaz y sabiamente emprendida, esta deliciosa mujercita latina confunde alocada los términos y traspasa los límites eligiendo siempre el lado ridículo. No, no es práctica... las sajonas han empezado por conquistar las aulas de las Universidades; después han invadido escritorios, los despachos, los Bancos, y son taquígrafas, dactilógrafas, contables... y más tarde lograron en algunas pequeñas ciudades de Inglaterra ocupar varios puestos en los Ayuntamientos. Hoy esta campaña feminista se haya en su mayor apogeo, y los más refractarios reconocen que el movimiento de opinión es formidable, y que en un plazo que no pasará de dos años las mujeres inglesas habrán alcanzado la reivindicación suprema: el derecho al voto. Pero es que esas mujeres no tienen de tales más que las faldas porque en sus maneras, en sus ademanes, en su modo de pensar, son verdaderos hombres...Ni siquiera físicamente resultan femeninos esos tipos, angulosos, desgarbados, inelegantes. (...) Por eso el feminismo no hace progreso en Francia, ni lo hará en Italia, y mucho menos en España. La mujer latina llena de encantos y atractivos, no tiene tiempo bastante para ocuparse de su propia belleza, y la entretiene mucho más la confección de una toilette, con la que sabe que va a estar muy linda, que todas las conquistas feministas habidas y por haber.*

Todavía era pronto para que la mayor parte de la opinión pública aceptara la igualdad de hombres y mujeres, pero al menos denotaba una realidad que ya era palpable y que estaba en la calle y, aunque las voces que se estaban oyendo eran juzgadas por algunos negativamente como dice este autor: *Inútilmente intentan cuatro locas cursis introducir ideas exóticas en las lindas cabecitas de las mujeres latinas...*, ya era un asunto candente sobre el que se opinaba y discutía.

---

<sup>489</sup> Blanco y Negro, 28 de noviembre de 1908.



## 7. LA VISIÓN DE LA MODA A TRAVÉS DE LAS NOTICIAS DE SOCIEDAD

En este apartado hemos pretendido descubrir la moda en los ambientes más cotidianos, no se trata de identificar los detalles indumentarios, sino más bien dar una visión de su aspecto más social; en este sentido, los dibujos de *Blanco y Negro* aportan a la investigación un material visual de extraordinaria importancia por su singularidad.

En el complejo entramado social de la época resulta de gran interés analizar la moda, ya que las cuestiones relacionadas con el aspecto externo reforzaron, de manera directa, el sentido de la apariencia, en una sociedad muy preocupada por la imagen y que mantenía su posicionamiento gracias a ella. Como ya hemos visto, la moda ha sido capaz de representar a las diferentes clases en los distintos espacios en los que se movían, gracias al fuerte sentido de pertenencia y a la perentoria necesidad de marcar las diferencias. La moda siempre ha sido un indicador social válido. Sin embargo, conforme avanzó el siglo XX y sobre todo una vez instalados en él, la moda más que representar a una determinada clase social, comenzó a preocuparse de mostrar un estatus social, basado en otras fuentes de prestigio, en factores que no tenían exclusivamente que ver con los títulos nobiliarios. Las burguesas medias adineradas o las famosas actrices que emergían con gran fuerza, comenzaron a usurpar el monopolio de la elegancia a las clases aristocráticas, aunque estas seguían siendo un buen referente.

La prensa, sobre todo la prensa ilustrada, asumió la tarea de propagar estas nuevas perspectivas sociales y mostrar nuevos mecanismos de exhibición. En este marco, cuando los periódicos llevaban a cabo descripciones —tanto plásticas como

literarias—, de la manera de vestir de un determinado grupo, estaban dando a conocer nuevos modos de vida, protagonizados por nuevos individuos, algunos continuaban perteneciendo a las élites sociales, pero otros no, despertando un verdadero interés entre los lectores por conocer todo tipo de novedades con las que se podían identificar.

A diferencia de la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX —donde se priorizaban las noticias de carácter histórico, artístico o literario— al terminar el siglo, sin desechar aquel gusto culto, se buscó satisfacer al lector —sobre todo a la lectora—, tratando otro tipo de asuntos. Como dice Cerrillo «la prensa ofrecerá su tribuna a importantes escritores dispuestos a teorizar sobre la educación del gusto y a introducir en la mentalidad de la época nuevas búsquedas orientadas a mejorar la vida cotidiana»<sup>490</sup>, por esa razón periodistas de talento se atrevieron a explicar y elucubrar sobre distintos aspectos de la moda. Estas noticias se englobaban en las llamadas noticias de sociedad<sup>491</sup> o lo que otros han definido como crónica social<sup>492</sup>.

Llegados a este punto conviene hacer algunas reflexiones sobre el significado del gusto<sup>493</sup>, se trata de un concepto complejo pero estrechamente vinculado con la moda. Ya desde el siglo XVIII, con el desarrollo del pensamiento ilustrado, aclarar la noción de gusto resultó fundamental para los teóricos, pero la realidad es que no iba

---

<sup>490</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 14.

<sup>491</sup> Las noticias de sociedad fueron especialmente importantes en la prensa ilustrada del momento. Como explica la profesora Ezama, haciendo referencia a la obra periodística de Pardo Bazán, hay mucha terminología que define la crónica social, como género periodístico: «El trabajo periodístico en que la autora glosa cuanto sucede en los salones, y otros acontecimientos de la vida social, es designado con el título de *crónica de sociedad*, *revista de sociedad*, *noticias de sociedad* o *crónica de salón* (a veces, incluso, con el periodístico *ecos de sociedad*). En la práctica los marbetes de *crónica de sociedad* y *crónica de salón* son intercambiables (...) Puesto que el salón es una costumbre de origen francés, son inevitables también en la revista de sociedad los términos de idéntico origen como *salonnier* (crítico de arte encargado de la sección de salones en la prensa), *cotterier* (sociedad restringida de personas que mantienen estrechas relaciones fundadas en intereses comunes) y *raout* (gran recepción mundana)». EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad», [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2007, nº 37. Consultado el 5 de abril de 2015. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>

Además de las secciones configuradas como tales crónicas de sociedad, también se publicaron otras noticias, artículos o incluso narraciones en las que se daban cuenta de algunos aspectos de la vida social madrileña.

<sup>492</sup> Para definir lo que se entendía por crónica por los autores contemporáneos, es ilustrativo el mencionado artículo de Ángeles Ezama, en el que entresaca varias explicaciones de escritores y periodistas de la época, como el Guatemalteco Enrique Gómez Carillo (1873-1927) que la define como un todo que abarca la conciencia de la actualidad social o las memorias sentimentales de la época; o Manuel Ugarte (1875-1951) para el cual la crónica es el comentario de lo que vemos, «el sentido realista que informa toda la vida moderna», *Ibidem*.

<sup>493</sup> Para profundizar en esta cuestión ha sido muy interesante el mencionado artículo de Lourdes Cerrillo, «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor». Algunas de estas ideas fueron posteriormente desarrolladas en el libro ya citado *La moda moderna*.

más allá del arte, la música o las letras. En el caso de la moda, fue un término que a lo largo del siglo XIX tuvo una importante aceptación y aparecerán indisolublemente unidos.

El término *gusto* acompañaba a numerosos artículos y se empleaba como sustantivo cargado de significado estético. En las descripciones aparecía como una seña de identidad, seguida en muchas ocasiones, de otros términos como *tono* o *elegancia*. Estas expresiones se usaban con frecuencia como distintivo para legitimar lo que era adecuado y conveniente en cada caso.

La preocupación por desentonar o no corresponder al gusto dominante, se solventaba con la seguridad que proporcionaba la información de la prensa. Que la moda apareciera en la prensa no especifica, permitió que la cuestión del gusto estuviera en consonancia con ese entramado de la vida moderna que se manifestaba en los lugares de ocio, en los espacios culturales y artísticos, en los festejos populares o en los nuevos pasatiempos modernos: los deportes, las estancias en los balnearios o los baños de mar. Las interrelaciones entre los aspectos externos que definían la apariencia y el espacio en el que se lucía, tenía un alcance gracias a que los periódicos asumieron la necesidad de darlos a conocer. Para una sociedad marcada por el dinamismo de las apariencias, tan importante resultaba mostrar los lugares de exhibición, como el aspecto con el que se presentaban en esos lugares.

El modo de vestir aseguraba dos realidades antitéticas pero necesarias para mantener un nivel social: la buscada singularidad que hacía a una dama valedora de las miradas ajenas y la también deseada, homogeneidad que sustentaba ese no verse fuera *de lo correcto* y que se materializaba en el interés por permanecer sometida a las reglas del decoro que seguían vigentes en cada uno de los espacios de reunión. El interés por mantener la reputación y el buen gusto en cada lugar, obligaba a una constante atención hacia la conducta y hacia el modo de presentarse propio y ajeno.

En el caso de España y en el caso de la prensa local, en estas crónicas de carácter social, cabía casi todo<sup>494</sup>, era un lugar abierto donde los más variados

---

<sup>494</sup> Para Emilia Pardo Bazán en este género literario cabe todo, incluso hablar de temas de carácter menos social y más trascendente como el purgatorio: «Desde que hay censura militar y rigurosa, me han entrado unas ganas vivísimas de hablar de todo cuanto á la censura puede indigestársele; porque así es la humanidad, y así será hasta que, por acabársele al planeta el calórico ó el ázoe, ó el agua ó el aire, desaparezcan de su superficie los últimos restos de nuestra casta. Reprimo, pues, trabajosamente los impulsos de meterme en vedado, y ya que nos obligan á callar lo presente y actual, hablemos de lo eterno; hablemos, pongo por caso, de las benditas Ánimas del Purgatorio. ¿Creéis que tal asunto es más adecuado para un libro de devoción que para una crónica? Por mi parte, entiendo que en la crónica todo encaja bien: sus dominios abarcan la inmensidad de la vida, y no

acontecimientos se describían con todo lujo de detalle: los toros, las recepciones que las clases pudientes realizaban en sus salones, las inauguraciones de exposiciones o los lugares de beneficencia, los nuevos escenarios para pasar el verano, los jardines preferidos para los paseos, los hipódromos, las iglesias y las procesiones, o los lugares donde se realizaban los nuevos deportes, todos ellos fueron espacios en los que se desarrolló la vida de la alta sociedad madrileña y de la nueva burguesía cada vez más extendida. Esta estrecha vinculación entre ocio y moda la resume muy bien Martínez de Espronceda:

«El traje, pensaban las damas de la aristocracia y de la burguesía del siglo XIX, debe disfrutarse en sociedad, porque el objeto de la moda, como el de cualquier otro signo, es la comunicación, mirar y hacerse mirar. Los escenarios indumentarios decimonónicos fueron los salones, los paseos, especialmente en Madrid el Paseo del Prado, los bailes y los teatros. A esta propagación del valor social de la indumentaria ayudarán desde muy temprano los periódicos y las revistas, transmisores y constructores de mensajes que se difunden de forma elitista durante la Ilustración y masiva durante la edad contemporánea»<sup>495</sup>.

Conforme avanzaron los años, el deseo de exclusividad que imperaba en las aspiraciones de las damas más elegantes peligraba por la rápida transmisión que las revistas hacían de las novedades, difundiéndolas apresuradamente e ilimitadamente entre la población. Pero lejos de ser un problema, estos nuevos mecanismos que facilitaban la imitación, permitieron que se fueran gestando novedades cíclicamente.

Esa lucha entre la recién inaugurada democratización de la moda<sup>496</sup> a la que la prensa había contribuido en gran manera, y el deseo de exclusividad, fue un tema tratado por unos y otros. En 1910, la Condesa d'Armonville<sup>497</sup> expone la pretensión de las más elegantes por apropiarse de los nuevos valores de la moda poniendo una serie de trabas para dificultar la imitación de las novedades:

*Ahora es cuando los grandes talleres de la Rue de la Paix<sup>498</sup> se encuentran en un verdadero conflicto. Se trata de hacer una transformación total y los*

---

únicamente la vida social, que al fin es una mínima parte de la vida propiamente dicha, y solo corresponde a su exterioridad. Mas, aun cuando limitásemos el terreno de la crónica acotándolo donde terminan las costumbres, siempre estarían dentro de la crónica, y sin violencia, las benditas ánimas», PARDO BAZÁN, Emilia, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 14 de noviembre de 1898, p. 730.

<sup>495</sup> MARTÍNEZ DE ESPRONCEDA SAZATORNIL, Gema. «Indumentaria y Medios de comunicación». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2011, vol. 17, p. 165.

<sup>496</sup> Von Boehn dedica todo un epígrafe muy interesante sobre el alcance que tuvo esa democratización, término que posteriormente ha sido muy utilizado por los distintos teóricos de la moda, VON BOEHN, Max. *La moda el traje y las costumbres...*, p. 192.

<sup>497</sup> *Blanco y Negro*, 18 de septiembre de 1910, p. 14.

<sup>498</sup> La renovación urbanística que transformó la ciudad de París durante el Segundo Imperio, ideada por el barón Haussman (1809-1891), convirtió a la capital francesa en una ciudad de belleza

*modistos reciben millares de recomendaciones (en estos tiempos son necesarias para todo), unas en favor de lo desconocido, con tal de que sea nuevo y difícil de imitar, y otras, suplicando que la pureza de la línea no desaparezca.*

Esta necesidad de sobresalir y distinguirse, sin salir de los cánones, se realizaba en los lugares de encuentro, donde la ocupación y preocupación fundamental de las damas era mirar y disponerse a ser miradas.

Para estudiar la moda a través de *Blanco y Negro*, nos ha parecido que la investigación debía hacerse analizando no solo las secciones de moda sino también toda esa parte en la que se recogían otros aspectos de la vida, como era el ocio, el descanso, las fiestas y las costumbres de la sociedad madrileña, seleccionando una serie de crónicas que daban a conocer aspectos —en algunos casos novedosos y en otros marcados por las costumbres o la tradición— con múltiples referencias al modo de vestir. Tanto los textos como las imágenes que hemos seleccionado hablan por sí mismos.

El interés histórico de este estudio emana, no solo de la posibilidad de adquirir una serie de datos que sirvan para actualizar la historia de la apariencia desde un prisma más general, sino como un elemento que ayude a definir la propia realidad social y la posibilidad de reflejar, con cuantos más datos mejor —el vestido poseía un importante valor descriptivo— las costumbres, los lugares de moda, las aficiones y sobre todo la apariencia de los habitantes de las principales ciudades de España, siendo Madrid el referente principal.

Al lector, y sobre todo a la lectora, le interesaba todo —desde los lugares donde concurrían las familias elegantes, hasta los personajes que les acompañaban— pero sobre todo tenía interés el atavío porque permitía visualizar la moda *in situ*.

Hemos dividido este capítulo, en dos grandes apartados: por un lado las referencias a la Casa Real con los principales acontecimientos que mostraba la revista sobre la vida pública de la familia regia. Y por otro lado, lo que hemos denominado *La puesta en escena de la moda*, un escenario teatral donde tenían lugar diversas representaciones de la sociedad en las que el vestuario resultaba esencial.

---

extraordinaria. Sus nuevos espacios, serán inmediatamente motivo inspirador para escritores y pintores, que no dejaran de plasmar en sus obras la nueva vida moderna protagonizada por la clase burguesa parisina. «Surgen así los barrios de Montmartre y Montparnasse, propicios a la creatividad y las amplias avenidas dedicadas a las industrias de lujo, siendo la Rue de la Paix, junto a la Place Vendôme, la “montparnasse” de la Moda. Uno de los primeros en instalarse en ella, en 1857, fue el sastre inglés Charles Frederick Worth (1825-1895)», CERRILLO RUBIO, Lourdes. «Paul Poiret y el Art Decó», *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario p. 515.

Sobre los autores de estas crónicas iremos haciendo las referencias oportunas conforme vayan apareciendo, algunos —como la Condesa d’Armonville— ya han sido citados anteriormente. Hay algunos textos o relatos que no llevaban la firma del autor como hemos comentado en la introducción.

## 7.1 LA CASA REAL COMO ESPEJO DE LA MODA

Las buenas relaciones de *Blanco y Negro* con la Casa Real estuvieron presentes desde el inicio de la publicación. Los artículos y las crónicas dedicadas a sus miembros son numerosas; cualquier circunstancia de la vida de reyes, príncipes e infantes, aparecía en sus páginas: nacimientos, cumpleaños, bodas, visitas importantes, acontecimientos de estado, viajes, inauguraciones, etc. Esto se hace más patente a partir de 1900, coincidiendo con el periodo de asentamiento de la monarquía Alfonsina.

Dos sucesos fueron tratados con especial generosidad en las páginas de *Blanco y Negro*: el final de la regencia de M<sup>a</sup> Cristina, con la coronación como rey de Alfonso XIII en 1902, y el matrimonio de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg en 1906.

Pero no solo estos hechos de especial relevancia, que siempre se contaban de manera positiva y halagadora, sino también otro tipo de cuestiones que tuvieron mucho que ver con la manera de presentarse en público. Sobre todo fueron objeto de estas atenciones las mujeres: la reina M<sup>a</sup> Cristina, la Princesa de Asturias: M<sup>a</sup> de las Mercedes y la infanta M<sup>a</sup> Teresa, así como las infantas, hermanas del rey Alfonso XII, Eulalia, Paz e Isabel, e incluso la reina Isabel II en su exilio en Francia. A esta por ejemplo dedicó Kasabal, el primer artículo de la nueva sección *Retratos artísticos*<sup>499</sup>:

*Por eso inauguramos con la gentil figura de sus años juveniles esta galería de damas españolas. Júzguela la historia como á Reina, e inclinémonos con respeto ante la que ha derramado muchas lágrimas y merece los homenajes que se deben no solo a la ancianidad augusta y a la majestad caída, sino a la que en ninguna ocasión de su vida dejó de ser eminentemente española, y como tal, generosa, noble y buena.*

---

<sup>499</sup> *Blanco y Negro*, 30 de enero de 1904, p. 15.

En distintas secciones se fueron publicando estas noticias, una de ellas fue *Actualidades*, donde se transmitió la visita que hizo la reina en 1900 al *Garden Party* en el Campo del Moro<sup>500</sup>. En este regio acontecimiento, las damas de la alta aristocracia iban con trajes de paseo muy elegantes como lo requería la presencia de la familia real. El cronista entra en los pormenores de la indumentaria de las infantas y hasta de la propia reina:

*Con su elegancia habitual vestía la augusta dama traje de brocatel de seda gris con labores y bordados blancos y negros y capota de paja adornada con plumas blancas. Lucía un hermoso aderezo de perlas de gran tamaño. El rey vestía de uniforme de alumno de la Academia de Infantería. SSAA la Princesa de Asturias y La Infanta María Teresa llevan lindos trajes de foulard chiné sobre fondo blanco y sombreros de tul color de rosa, adornados con airoas plumas negras. S.A la Infanta doña Isabel lucía elegantísima toilette de tul celeste con dibujos y encajes negros y capota adornada con plumas del mismo color. D. Carlos de Borbón lleva el uniforme del Cuerpo de Estado Mayor.*

Hasta ahora no habíamos visto una descripción tan detallada de los vestidos de la familia real: la reina regente, la popular infanta Isabel y las dos hijas de M<sup>a</sup> Cristina, junto con el joven rey, aparecen posando para ser fotografiados por Franzen. Estas fotografías en blanco y negro necesitaban la descripción literaria de las prendas para que el lector pudiera hacerse cargo de los colores y tejidos; de tal manera que la información visual y la escrita, resultaban complementarias. Como se puede apreciar en la imagen (Ilustración 64), el estampado a base de motivos geométricos al más puro estilo *nouveau* de la reina regente y de la infanta Isabel, resultaban de gran modernidad y contrastaban con los más sencillos y sobrios de las jóvenes hermanas del rey. Era conocido el carácter moderno de la popular infanta Isabel, el tipo de estampado quizá choca más en la reina.

---

<sup>500</sup> *Blanco y Negro*, 23 de junio de 1900, p. 15.



*Ilustración 64: 23 de junio de 1900*

En los años posteriores se repitió la información sobre eventos reales, ilustrados con numerosas fotografías. Los *Garden Party* eran fiestas o recepciones de tradición inglesa que tenían lugar al aire libre, generalmente en un jardín, solían celebrarse en primavera o verano y la realeza o los grandes nobles eran los que tenían capacidad para convocarlas. Agasajaban a los invitados con refrescos y una generosa merienda. Se trataba de la versión más aristocrática de las populares verbenas, que ponían fin a la temporada de baile. Aunque a estas también eran aficionadas las familias aristocráticas.

En el capítulo de las bodas reales hay mucha información y muy detallada sobre todo respecto a la indumentaria de las novias. El 16 de febrero 1901 se publicó un suplemento al nº 511 (Ilustración 65) con motivo de la boda real de la princesa de Asturias María de las Mercedes de Borbón y Austria con el infante don Carlos de Borbón que había tenido lugar dos días antes, el 14 de febrero de 1901 en la Capilla Real en el altar de la Encarnación. Este acontecimiento fue recogido, pormenorizadamente y con abundante material fotográficos, a los pocos días de celebrarse la boda.



*Ilustración 65: Suplemento 16 de febrero de 1901*

Unos días antes de que tuviera lugar el enlace, *Blanco y Negro* publicó una fotografía de estudio —obra de Franzen— de la pareja real y una completa información fotográfica del espléndido *equipo de S.A.R. la Princesa de Asturias*, expuesto en los salones de Palacio<sup>501</sup>. El reportaje fotográfico constaba de cinco fotografías. La primera mostraba los veinticinco vestidos de recepción y calle, abrigos y batas, que se habían expuesto en el comedor de gala del Palacio, en la línea de los balcones del Campo del Moro (Ilustración 66), en la siguiente aparecían otros cuantos trajes de corte, vistos de espaldas (Ilustración 67), en el centro de la página la fotografía de vestido nupcial, de raso blanco bordado en plata fina, con encajes de Alençon antiguos y manto salpicado de flores de lis (Ilustración 69), al lado del vestido, cinco estantes con diferentes regalos de la familia real, entre los que se distinguían varios abanicos abiertos. La última fotografía corresponde a la ropa blanca, expuesta en la pared con escudos bordados y las iniciales y adornos de encaje (Ilustración 68).

<sup>501</sup> *Blanco y Negro*, 9 de febrero de 1901, p. 10.



*Ilustración 66: 9 de febrero de 1901*



*Ilustración 67: 9 de febrero de 1901*



*Ilustración 68: 9 de febrero de 1901*



*Ilustración 69: 9 de febrero de 1901*

La costumbre de mostrar el ajuar de la contrayente —sobre todo si era de clase alta— estuvo muy en boga. Los libros sobre comportamiento social dedicaban

capítulos a esta cuestión y también al tema de los regalos<sup>502</sup>. No obstante, el asunto de la exposición de las prendas, empezó a discutirse, por la falta de discreción que suponía poner a la vista de tantas miradas la intimidad de la novia. Algunos de estos autores empezaron a desaprobársela por considerarla *cursi*<sup>503</sup> e *inapropiada*, sobre todo

---

<sup>502</sup> Esta costumbre aparece descrita en los principales manuales de comportamiento. BESTARD DE LA TORRE, Vizcondesa de Barrantes. *La elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*. Madrid: Imprenta española, 1913; ORTIZ SUCH, Juan. *Código de etiqueta y distinción social*. Madrid: Estudio, 1955; DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Arte de saber vivir prácticas sociales*, ya citado. Los regalos era un tema de gran importancia entre los contrayentes, Carmen de Burgos dedica todo un capítulo en su obra, a los *regalos de boda*. Como dice los regalos dependerán de la fortuna y la generosidad de cada uno pero no pueden faltar los elementos para enriquecer la indumentaria femenina «joyas, aretes, sortijas, brazaletes, collares, broches, etc.; los objetos que hacen parte del atavío, como abanico, bolso, frascos de sales, bombonera, espejo de bolsillo etcétera. Enseguida tienen la preferencia las pieles, que es más práctico regalar en pieza para que la joven les pueda dar la forma que quiera, de acuerdo con la exigencia de la moda: pelerina, manguito o boa. Después entran las telas, encajes y objetos de la casa», DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 28.

<sup>503</sup> Sobre este término muy utilizado a lo largo del siglo XIX, parece que se acuñó en Cádiz, con un sentido más bien negativo que ya se dejó entrever en 1868 en la pequeña obra *La Filocalia o arte de distinguir a los cursis* obra de Francisco Silvela «donde se incluye también un proyecto para crear una hermandad que remedie semejante plaga», MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIX, vista por sus contemporáneos*, vol. 2, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988, p. 321. Otros estudiosos como Álvaro Enrígue, indagando sobre el origen de esta palabra y el desarrollo de su uso durante la segunda mitad del siglo XIX, explica que el primer registro escrito de esta palabra, se encuentra en el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente, editado en 1865, y citando la obra de Corominas afirma que «los escasos disensos que promovió su origen parecen cancelados: el Diccionario de Joan Corominas es terminante al respecto: “cursi” es un término adoptado por el español en Andalucía, proveniente de otro árabe marroquí con idéntico sonido y algún parentesco significativo. Kursí significaba “silla” en su primer registro —de 1505— en el norte de África. Con el tiempo, el término evolucionó por una escala de analogías hacia los sentidos de “cátedra” —no hay que olvidar que en inglés se le dice hasta nuestros días *chair* a la máxima autoridad en un departamento académico—, “ciencia”, “sabio” y “pedante”», es claro que durante el segundo tercio del siglo XIX se elucubró mucho respecto al origen hasta que finalmente la Real Academia de la Lengua Española, «admitió la palabra en la edición de 1869 de su *Diccionario*». El término fue empleado por los literatos de la época como Pérez Galdós, vinculando esta acepción, a la «batalla por el cambio de clase». Citando unas líneas de la obra *La de Bringas* (1884) el autor de este artículo dice «Rosalinda, que al perder la honra se ha cancelado el futuro, no toma conciencia de la vastedad de su drama hasta que no lo ve concentrado en una sentencia: “¡una cursi! El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado en fuego sobre la carne”. Su fallo trágico no es el problema, más bien práctico, de haber conservado o no la virtud, sino el de haber sido descubierta mientras trepaba en el escalafón social». Por otro lado, en el cambio de siglo la acepción del término tuvo un significado más comedido «para 1900 la potencia de la modernidad o, más exactamente, de la aspiración a la modernidad, había arrasado con todo, incluida la perpetuación de los estatutos sociales. Lo cursi y lo distinguido estaban perfectamente instalados como valores estables y fue la clase media la que salió ganando: no solo se liberó del dudoso privilegio de acaparar el pecado íntimo del capitalismo a la hispana, sino que la cursilería misma dejó de ser un sino trágico para convertirse en apenas una transgresión estética». El sentido de lo cursi finalmente será considerado sencillamente un «puro resbalón del gusto» en el que puede caer cualquier miembro de la sociedad. ENRIGUE, Alvaro. «Notas para una historia de lo cursi», [en línea]. *Letras Libres*, 2001, septiembre, vol. 48, pp. 44-48. Consultado el 15 de septiembre de 2014.

En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/notas-para-una-historia-de-lo-cursi>

porque exponía a los ojos de curiosos la ropa interior de la novia<sup>504</sup>. Conforme nos adentramos en el siglo XX esta costumbre fue perdiendo fuerza.

La propia Pardo Bazán, unos meses después, de la publicación del ajuar de la princesa de Asturias, publicó un breve relato titulado *Las vistas*<sup>505</sup>. La autora, de una forma sutil, deja en entredicho esta costumbre, tanto por lo elevado del gasto, como por la excesiva obsesión por mantener una apariencia que a veces llegaba a desvirtuar la sinceridad del enlace:

*Ya terminaba la faena de la instalación de los trajes, galas, joyas y ropa interior y de mesa y de casa, lo que nuestros padres llaman las vistas y nosotros llamamos el trousseau<sup>506</sup>, cometiendo un galicismo y tomando la parte por el todo. En el gran salón, forrado de brocatel azul, retirados los muebles, se había erigido, alrededor de las cuatro paredes, ancho tablero sustentado en postes de pino, cubierto por amplias colchas y palios de seda azul también, el color predilecto de la rubia novia; y sistemáticamente colocado y dispuesto con cierto orden que no carecía de simbolismo, ostentábase allí el lujo de la boda, los miles de duros gastados en bonitas cosas semiútiles. A lo largo de los tableros podía estudiarse, prenda tras prenda, no solo el secreto del tocado íntimo de la futura señora de Granja de Berliz, sino de la vida común, la ya inminente vida conyugal. Los ojos curiosos se recreaban en las faldas de crujiante seda tornasol con volantes soplados como pétalos de flor fresca; en las enaguas, donde se encrespaban las concéntricas orlas de espuma del encaje; en los pantalones y suits de forma indiscreta, con moñitos provocativos; en las docenas y docenas de camisas vaporosas guarnecidas, de escote atrevido, ondulante; en los cubrecorsés, que repiten el motivo galante y gracioso de la camisa, en las luengas medias flexibles, de transparente seda pálida, caladas allí donde las han de llenar las finas curvas del empeine y del tobillo, y se ha de adivinar la seda más delicada aún de la piel; en las batas salpicadas de lazos fofos, blandas, de tejidos esponjosos y sin apresto, como arrugadas de antemano, lánguidas con voluptuosa languidez; en los corsés breves, moldeados enrollados, y uno de ellos —el del día solemne— florido en su centro por diminuto ramito de azahar... Y después, la ropa que ya pertenece*

---

<sup>504</sup> «Las canastillas o *trousseau* se exponen también casi siempre, pero parece un alarde de orgullo y de vanidad. Que la novia abra sus armarios para que sus amigas vean la ropa que sus padres le dan es muy natural; pero mostrara a los ojos extraños los misterios de la ropa interior es violar el sentimiento del pudor. Respecto a las piezas de que ha de componerse el *trousseau*, no puede darse una norma fija, dependiendo como es natural, de los medios de que se disponga; pero no debe ser muy numeroso, teniendo en cuenta que las modas cambian y no gusta una elegante que se le quede la ropa antigua», DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 31. También la Vizcondesa Bestard habla al respecto «por fortuna va desapareciendo en la buen sociedad, considerándola altamente *cursi*, la costumbre de exponer los *trousseau*, los regalos del novio y los de los amigos íntimos, a la curiosidad de las gentes invitadas a una boda. Se ha caído por fin en la cuenta de que es inconveniente enseñar a los indiferentes la ropa interior de la novia, y no hace falta buscar argumentos para demostrarlo», BESTARD DE LA TORRE, Vizcondesa de Barrantes. *La elegancia en el trato social...*, p. 135.

<sup>505</sup> *Blanco y Negro*, 14 de diciembre de 1901, p. 2.

<sup>506</sup> «Expresión francesa que se utiliza para describir el *equipo* de prendas de vestir propias de la tradición de las novias», RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda. Los estilos del siglo XX*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 280.

*al hogar, al menaje: las sábanas con arabescos de bordados primorosos o con encajes de elegante diseño; las mantas que prometen dulce calor familiar en el invierno; las colchas de espesa seda, veladas por guipures, todo rebordado con cifras cuyo enlace significa el de las almas; las mantelerías brillantes, los caprichosos servicios de té de forma rusa, los infinitos refinamientos de la riqueza y del gusto, el derroche que se admira un día y pasa después en los armarios. En maniqués se gallardeaban los vestidos, los abrigos los sombreros; en varias mesas, dentro del gabinete contiguo, las joyas y la plata labrada, los velos y los volantes, las sombrillas, los abanicos.*

*Cuando las amigas y amigos convidados a la exhibición penetraron en las dos habitaciones y empezaron a cumplir su deber de deslumbrarse, envidiar, alabar alto y criticar bajo todo aquello (...)!Las vistas, sí aquel día se enseñaban (...) el milagro estaba allí: el trousseau completo, se exponía desde las tres de la tarde.. Y eran la seis. (...) le asombró la cantidad, la calidad de lo expuesto, y esta idea que el novio no formulaba, se encargó de expresarla en voz alta Perico Gonzalvo, el cual, tocándole familiarmente en el hombro a Cayo, dijo con éxtasis: ¡Chico menuda sangría al bolsillo de los papas! Si todo aquello debía haber costado mucho, una atrocidad de dinero. Aunque los hombres, oficialmente, no entienden de trapos, el hábito y el roce de la sociedad les convierten en expertos, casi modistos. Telas, guarniciones, cintas, bordados, pieles, se les presentan con su valor, con su cifra al frente: son dinero gastado.*

El 16 de febrero, se publicó el reportaje del enlace de María de las Mercedes con Carlos de Borbón-Dos Sicilias y Orleans, con un importante número de fotografías de los diferentes miembros de la familia real: madre, hermanas y tías de la novia; en el pie de una de ellas, se hacía una descripción del traje y aderezos de las damas principales:

*La Reina vestía traje de corte color malva, bordado con plata y ostentaba soberbia corona y collar de brillantes; la Princesa de Asturias, el traje nupcial cuya fotografía publicamos en nuestro número anterior; la infanta Teresa vestía de raso, color rosa, con gasas y aplicaciones bordadas en la falda y en el manto; la infanta Eulalia, traje blanco y corona de brillantes; la infanta Isabel, rico vestido color verde claro y magníficas joyas de brillantes y esmeraldas.*

*En la tribuna baja de la derecha. Frente al altar mayor, estaba S.A .la archiduquesa Isabel vestida de blanco con encajes negros y corona cerrada de brillante<sup>507</sup>.*

Las otras bodas reales que recogieron, tanto *ABC* como *Blanco y Negro*, unos años después, fueron la de la infanta M<sup>a</sup> Teresa con Fernando de Baviera y la del rey Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, ambas en 1906.

---

<sup>507</sup> *Blanco y Negro*, 16 de febrero de 1901, p. 6.

Sobre el enlace de la infanta M<sup>a</sup> Teresa, el 12 de enero de 1906, la información que proporcionó *Blanco y Negro*, fue más escueta porque ya se había dado noticia en el diario: *del lujo y magnificencia de la corte ya se ha ocupado la Prensa diaria*<sup>508</sup>. Se limitó a la publicación de cinco fotografías, entre ellas la de la familia real al completo (Ilustración 70). En *ABC* al día siguiente de la boda, el 13 de enero se publicó la descripción de los vestidos de la familia real:

«S.M. la Reina, admirable traje de seda gris perla con el manto de terciopelo y en el guirnalda de flores. En joyas lleva doña María Cristina una verdadera riqueza. La diadema era de brillantes, y desde el cuello, cubriéndola el pecho, lleva S.M. una profusión de hilos de perlas hermosísimas.

La infanta María Teresa lucía el precioso traje de boda, regalo del infante D. Fernando, y que ya fue descrito en estas columnas.

Se adorna S.A. con joyas de brillantes, entre ellas el magnífico collar de brillantes chatones, regalo de su augusta madre. Al pecho llevaba la insignia de la Orden de María Luisa y de la Orden de Baviera, y un precioso ramo de azahar. También la diadema de brillantes iba combinada con idénticas flores.

La infanta doña Paz, que como todas las demás damas lucía mantilla blanca, vestía de seda, color heliotropo<sup>509</sup>, con manto del mismo color en tono más fuerte y lucía joyas valiosísimas de perlas y brillantes.

La infanta doña Isabel llevaba traje de seda, color gris perla, y el manto con flores bordadas. En la cabeza y en el cuello levaba alhajas de brillantes.

La infanta doña Eulalia, elegantísima lucía un vestido rosa, de seda, con manto de terciopelo color marrón y joyas de brillantes y esmeraldas.

La princesa Luisa, traje azul con manto verde mar y alhajas de esmeraldas de gran tamaño y brillantes»<sup>510</sup>.

---

<sup>508</sup> *Blanco y Negro*, 20 de enero de 1906, p. 7.

<sup>509</sup> Se refiere al tono azul violáceo. Se ha dado más información sobre este color en el apartado.

*El color en la moda.*

<sup>510</sup> *ABC*, 13 de enero de 1906, p. 11



**GRUPO DE LA FAMILIA REAL**

1, S. A. R. la princesa Elena de Battenberg; 2, la infanta D. Cecilia; 3, la princesa Luisa de Battenberg; 4, el príncipe Alfonso de Battenberg; 5, el infante Luis de Orleans y Borbón; 6, la infanta Isabel; 7, S. M. el Rey; 8, S. A. R. el príncipe Enrique de Battenberg; 9, la infanta Isabel Teresa; 10, la infanta Eugenia; 11, el infante D. Alfonso; 12, la infanta María; 13, el infante Alfonso de Orleans y Borbón; 14, S. M. el Rey; 15, S. A. R. el príncipe Adalberto de Battenberg; 16, la infanta María Teresa; 17, el príncipe Luis Fernando de Battenberg; 18, el príncipe Felipe de Orleans; 19, el infante D. Fernando de Orleans; 20, el príncipe Alfonso de Orleans; 21, el príncipe Carlos de Battenberg; 22, S. A. R. el duque de Calabria; 23, S. A. R. el príncipe Jaime de Orleans; 24, el príncipe Alfonso de Battenberg.

Fotografía hecha por nosotros en absoluto fotografías Sr. Franzen, y por iniciativa de S. M.

*Ilustración 70: 20 de enero de 1906*



*Ilustración 71: Original. Archivo fotográfico ABC*

El compromiso del rey con la princesa de Battenberg en 1906 llenó las páginas de *Blanco y Negro*, desde la llegada de su prometida a España, hasta la

ceremonia nupcial. La futura reina fue fotografiada con su madre a bordo del tren que las llevó desde París a España<sup>511</sup>.

Las revistas de moda dedicaron números especiales al enlace regio que tuvo lugar el 31 de mayo de 1906. *La Moda elegante* publicó un suplemento en el que se describía con gran detalle los regalos indumentarios del rey a la futura reina, incluyendo el traje de novia y los dos mantos —el de corte y el de novia—, acompañado de imponentes fotografías (Ilustración 78 e Ilustración 79).

*Blanco y Negro* publicó un número especial de 34 páginas, con fotografías y grabados, dedicadas íntegramente a la boda del rey con la princesa Victoria Eugenia. *Del trousseau de la Reina* se hicieron siete fotografías (Ilustración 73) con un relato en el que se narraba la magnificencia del *equipo* de la novia y los distintos vestidos que componían el ajuar, formado por varias blusas de *ninon de seda* y *guipur*, un vestido de *gasa verde Nilo*, un traje de *foulard rosa* y un traje de *yachting* para ir en barco, deporte que desde sus orígenes estuvo vinculado a las principales familias reales europeas<sup>512</sup>. En el dibujo de Cecilio Pla, publicado en la portada del 14 de noviembre de 1903, podemos apreciar una imagen de como era este tipo de atuendo: compuesto de blusa sencilla y de tonos claros, falda y sombrero *canotier*.

*El ajuar de la Reina es de una riqueza verdaderamente espléndida. Muchísimo espacio necesitaríamos para enumerar siquiera los magníficos vestidos de ceremonia, de paseo y de viaje, los soberbios mantos, los bordados primorosos, los encajes de valor extraordinario, los abrigos fastuosos y finalmente las galas todas que ha de usar la esposa de Don Alfonso*<sup>513</sup>.

---

<sup>511</sup> En la sección *Actualidades* del 26 de mayo de 1906 se publicó un reportaje sobre el viaje en tren que hizo Victoria Eugenia acompañada de su madre. *Blanco y Negro*, 26 de mayo de 1906, p. 19.

<sup>512</sup> Como dice María Luz Morales, este deporte junto con la caza y la equitación, se encuentra entre los deportes reservados casi exclusivamente a las Casas Reales, «las regatas anuales de Cowes, en que tomaban parte los príncipes de la Casa Real inglesa, así como los más ilustres representantes de la nobleza británica, daban ocasión a fiestas apoteósicas. A la fiesta deportiva precedía la gran revista naval que el soberano pasaba a la flota británica. “el espectáculo era magnífico, inolvidable e impresionante”, escribe la infanta Eulalia, que asistía a estas regatas desde tiempos de la reina Victoria», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 42.

<sup>513</sup> *Blanco y Negro*, 2 de junio de 1906, p. 11 y ss.

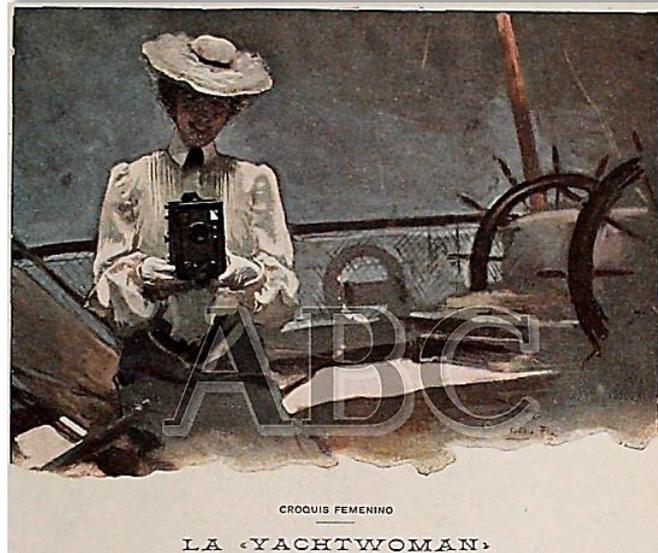


Ilustración 72: Cecilio Pla, 14 de noviembre de 1903

El traje de boda era blanco como establecía el protocolo, de raso con bordados en plata e iba acompañado de una manto largo de más de cuatro metros bordado también en plata<sup>514</sup> (Ilustración 74).

Destacaba el manto real con el ribete de armiño y los bordados en terciopelo del cuerpo central. Este manto perteneció a la reina Isabel II, y era una joya muy preciada tanto por sus dimensiones como por la categoría de los materiales y bordados<sup>515</sup>. Para llevar este manto se precisaba un traje acorde que fue regalo del

<sup>514</sup> «Los principales trajes regalados por S. M. el Rey á su bien amada compañera han sido los siguientes: Traje de boda: es obra maravillosa, verdaderamente regia; en la que se juntan la elegancia suprema, el exquisito gusto artístico y la esplendidez admirable. Está confeccionado con raso blanco *duchesse*, y luce como adornos: rosas, azahares, ricamente bordados en plata; guarniciones de encaje *point a l'aiguille*, de un valor extraordinario; tul blanco, entrelazado con flores de azahar y pequeños *bouquets* de las mismas flores, prendidos á la *traine*. El ancho del primoroso encaje de las guarniciones es de 50 centímetros, y el traje mide 4,30 metros de largo. El manto regio de este traje mide también 4,30 metros de largo, y está bordado á mano, profusamente, con hilo de plata. El bordado del fondo lo constituyen flores de lis, y el de alrededor se compone de grandes ramos de rosas y de azahares. Las guarniciones son de encaje *point a l'aiguille* (de 35 centímetros de ancho), completando el adorno flores y ramos de azahar, mezclados con el tul. El forro es de riquísima seda. En el bordado de este traje se han empleado más de dos meses, trabajando asiduamente sesenta obreras. Ei bordado, por su maravilloso primor y limpieza asombrosa, parece obra de hadas: tal es la igualdad, la finura y la uniformidad de las puntudas que forman el conjunto, verdaderamente ideal», *La Moda elegante*, 14 de junio de 1906, suplemento.

<sup>515</sup> «Manto Real ofrecido por el Rey de España a su augusta esposa: el manto Real que figura entre los presentes que S. M. el Rey hizo á la que os ya su esposa, perteneció á la reina D<sup>a</sup> Isabel II. Mide 3,90 metros de largo por 2 de ancho, y es una joya de inestimable valor intrínseco y artístico. Está bordeado por una magnífica piel de armiño de 38 centímetros. Es de riquísimo terciopelo color granate, bordado de oro y plata, con intercalados de sedas de colores. Está forrado de raso blanco y cascada do gasa blanca. En el centro, primorosamente bordados en oro, descuellan castillos y leones. Formando una greca, que da la vuelta á todo el manto, lucen los escudos de las cuarenta y nuevo provincias españolas, finalmente bordados en oro, hilo de plata y sedas de colores, en realce. En el centro inferior se destacan bordados, también en oro, en gran tamaño, el pendón de Castilla y las armas Reales. En el bordado de este manto se invirtieron más de dos años, y con él será con el que la

rey, estaba confeccionado con raso blanco y llevaba escote<sup>516</sup>. También apareció en *ABC* un reportaje completo el 31 de mayo de 1906, con fotografías de las joyas y vestidos de la futura reina cuyos originales se encuentran en el archivo de *ABC* (Ilustración 76 y ss).

---

nueva soberana S.M. la reina Victoria Eugenia ha de hacer su presentación a las Cortes Españolas», *La Moda elegante*, 14 de junio de 1906, suplemento.

<sup>516</sup> «El espléndido traje do raso blanco con el que lucirá la nueva Reina do España el manto Real ofrecido por su egregio esposo, consta de cuerpo descotado, formando, con bieses de la misma tela, un corselete que termina en pico por la parte anterior. El escote es de tul blanco con volante *plisse* muy pequeño, guarnecido por encima de un fleco formado por capullos do rosa, de oro y plata, salpicados de brillantes. Las mangas son muy cortas, con hombrera de tul a frunces muy menudos, y el bullón, pequeño, es de encaje *point a l'aiguille*, rematando con un encajo de Venecia rebordado á mano en oro y plata. La falda va guarnecida a lo largo de entredoses de Venecia, rebordada á mano con oro y plata. Un magnífico entredós á lo ancho da la vuelta á la falda, que está adornada en la parte inferior por un gran volante blanco do tul *plisee* cubierto por fleco de rosas, oro y plata con brillantes. Completa esta falda una gran cola que mide 1,90 metros de largo. El cuerpo alto para este mismo traje consiste en una berta de encaje de Alençon en la parte alta, terminando la berta con encaje de Venecia, abrochado a un lado. El pechero es de tul á frunces muy menudos; el cinturón sale del corpiño con dos jaretas, y termina en pico por la parte anterior. Las mangas, que bajan hasta el codo, lucen encaje de Alençon y entredós de Venecia, y el todo se completa con un *chou* de gasa blanca y oro», *La Moda elegante*, 14 de junio de 1906, suplemento.



**TROUSSEAU  
DE S.M.  
LA REINA**



BLUSA NINON DE SEDA



BLUSA DE GUIPURE IRIS



TRAJE YACHTING

El ajuar de la Reina es de una riqueza verdaderamente espléndida. Muchísimo espacio necesitaríamos para enumerar siquiera los magníficos vestidos de ceremonia, de paseo y de viaje, los soberbios mantos, los bordados primorosos, los encajes de valor extraordinario, los abrigos fastuosos y, finalmente, las galas todas que ha de usar la esposa de Don Alfonso.





VESTIDO DE GASA VERDE NILO



«COAT» DE GUIPURE IRIS



TRAJE DE FOULARD ROSA



BLUSA DE GUIPURE IRIS  
Pat. London New

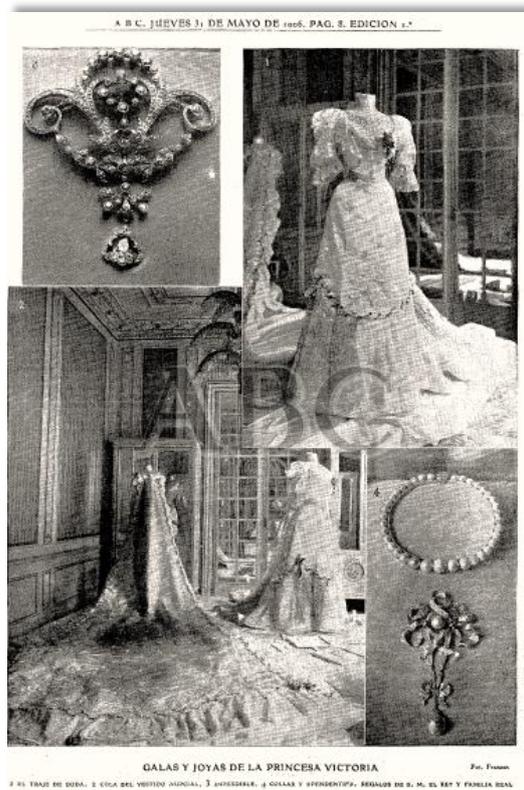
Ilustración 73: 2 de junio de 1906



*Ilustración 74: 2 de junio de 1906*



*Ilustración 75: Original. Archivo fotográfico ABC*



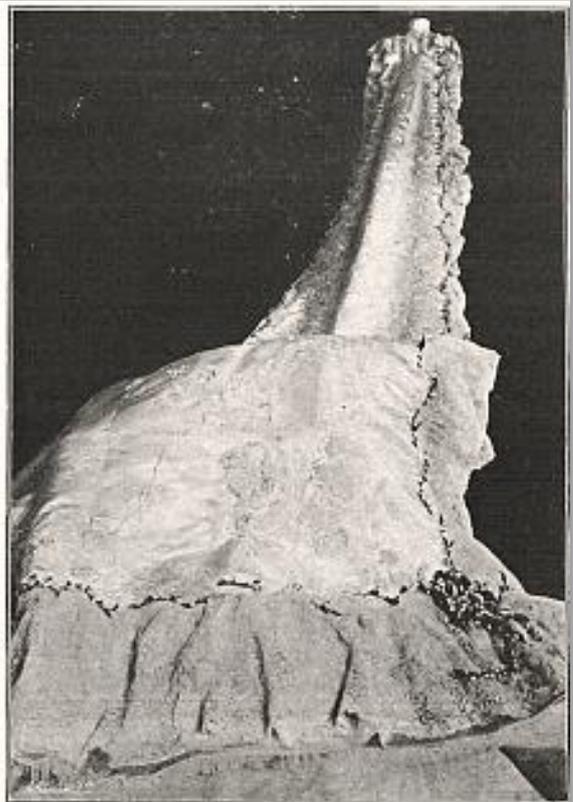
*Ilustración 76: ABC, 31 de mayo de 1906*



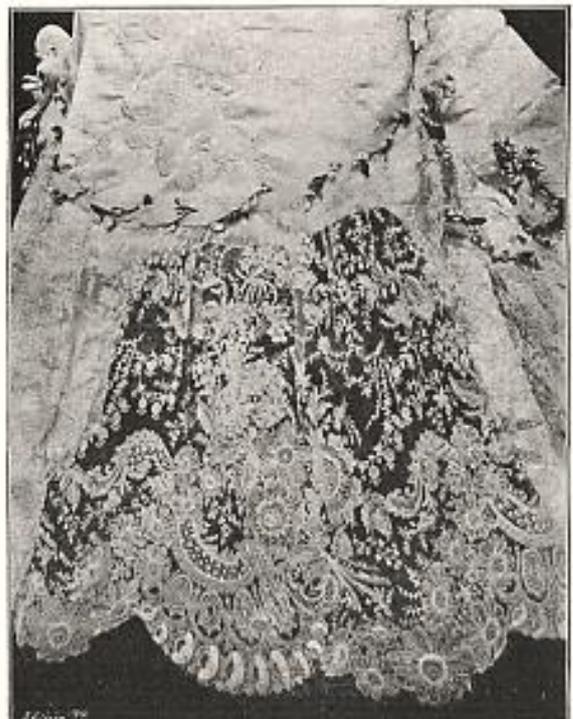
*Ilustración 77: Original. Archivo fotográfico de ABC*



TRAJE DE BODA, DE RASO ADORNADO CON BUCOS BORDADOS EN PLATA,  
DE HUSAS Y AZULEJOS, GUARSECIDO DE ENCAJE.



MANTO DEL TRAJE DE BODA, BORDADO Á LA MANO CON HILO DE PLATA.



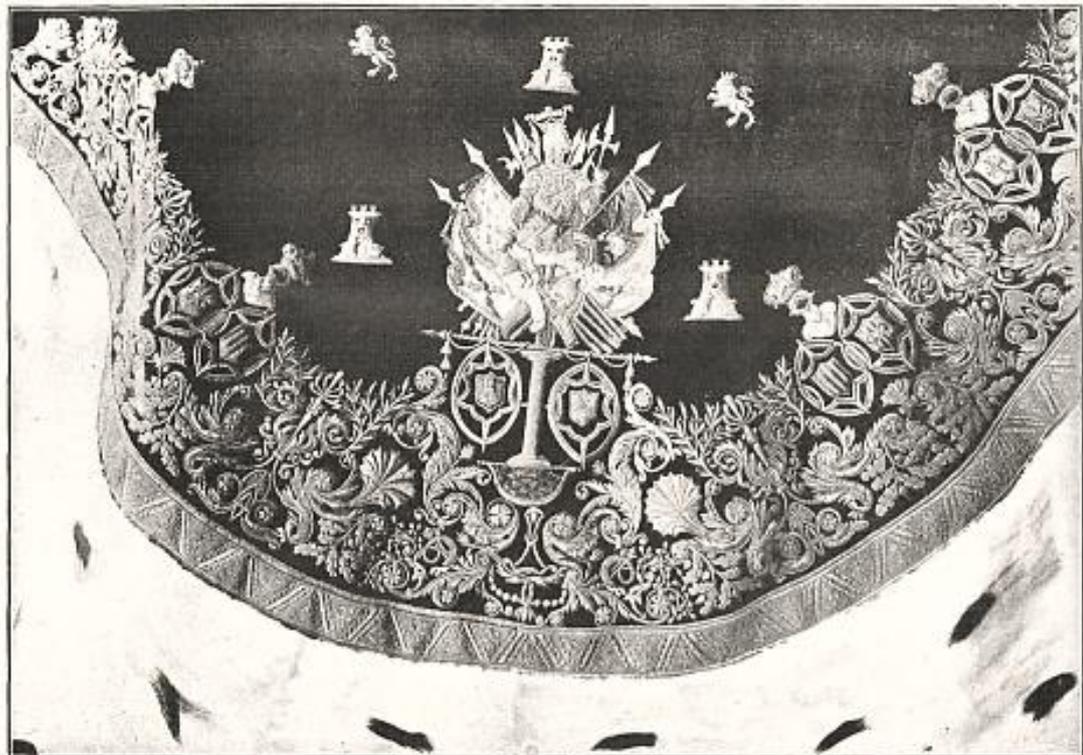
*Ilustración 78: Traje de boda, manto, pañuelo y detalle del encaje del traje de boda. La Moda elegante, 14 de junio de 1906*



MANTO REAL OFRECIDO POR EL REY DE ESPAÑA A SU ANOXA ESPAOLA.



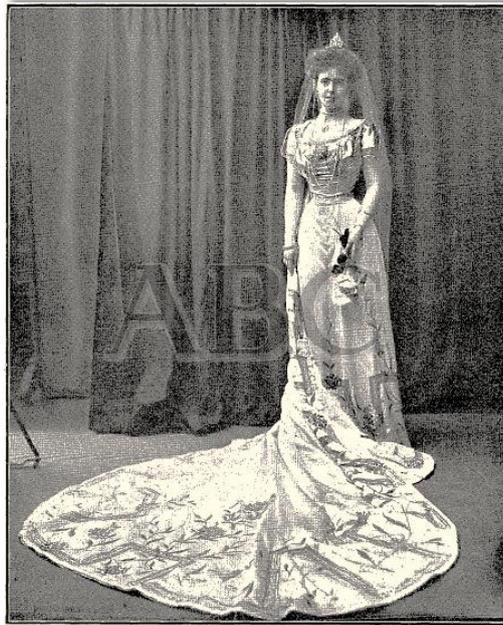
TRAJE CON QUE SE FONDÓ LA REINA DE ESPAÑA EL MANTO REAL.



*Ilustración 79: manto de corte y traje para llevar el manto. La Moda elegante, 14 de junio de 1906*

Otro acontecimiento importante fue la boda del infante don Alfonso de Borbón, hijo de la infanta doña Eulalia, hermana de Alfonso XII, con la princesa Beatriz de

Sajonia Coburgo y Gotha<sup>517</sup>. La *Crónica Gráfica* correspondiente a la publicación del día 18 de enero 1908, traía una fotografía de la novia, aunque en el texto no se recogía ninguna referencia al traje de novia, en la fotografía (Ilustración 80), se puede apreciar las líneas de moda para los trajes nupciales: color blanco, gran cola redonda y bordada y el velo de tul. En comparación con el traje de la reina Victoria Eugenia, resultaba más sencillo al suprimirse toda la ornamentación a base de encajes.



*Ilustración 80: 18 de enero de 1908*

El color habitual para el traje nupcial en la segunda mitad del siglo XIX fue el blanco o las tonalidades marfileñas. La historiografía tradicional afirma que el uso de este color se inició a partir de la boda de la reina Victoria de Inglaterra que eligió para sus desposorios un sencillo vestido de encaje blanco. Aunque también lo utilizaron M<sup>a</sup> Luisa de Austria, en su enlace con Napoleón I, o M<sup>a</sup> Teresa, esposa de Luis XIV, todavía no se había convertido en una norma, sino que más bien se trataba de algunos ejemplos aislados. En los siglos anteriores, lo habitual para el día del enlace había sido vestir un traje elegante y rico. Como destaca Pasalodos, la presencia del color blanco se debió a dos acontecimientos importantes, al menos en España y en los países de tradición católica, por un lado el citado enlace de la reina Victoria de Inglaterra y por otro lado la proclamación del dogma de la Inmaculada

---

<sup>517</sup> Nieta de la reina Victoria de Inglaterra. Hija del duque Alfredo Ernesto Alberto Sajonia-Coburgo-Gotha, segundo hijo de la reina Victoria, príncipe de la Gran Bretaña y de Irlanda, y de María Alejandrovna, de Rusia, hija de Alejandro II de Rusia y la princesa Mari de Hesse-Darmstadt.

Concepción de la Virgen María y la posterior identificación del blanco como símbolo de castidad<sup>518</sup>.

El traje de novia, sobre todo si se trataba de una boda regia, tenía que tener una confección impecable, porque iba a ser expuesto a las miradas de muchos, tanto en la exposición previa a la boda como en la propia ceremonia. También la sencillez era una nota importante a tener en cuenta en la confección y en la decoración superpuesta, ya que no debía eclipsar la riqueza de las importantes alhajas que se iban a lucir. Aunque en muchas de las revistas se aleccionaba a las jóvenes casaderas para que eliminaran todo lo que pudiera resultar fastuoso —en cuanto a joyas y alhajas— no ocurría así en una boda real, donde se aprovechaba para hacer una exhibición de los importantes aderezos —muchos de ellos con años de antigüedad— que los convertía en auténticas joyas de la familia: perlas, brillantes y otras piedras preciosas competían en la decoración de tiaras, pulseras, broches y collares. Esta riqueza y suntuosidad se exhibía en el momento de la ceremonia y en los acontecimientos previos y posteriores al enlace.

Respecto a los tejidos, el raso fue el más utilizado, por el tipo de brillo y textura, confería mayor empaque y elegancia «si la elección no recaía en el raso, otros tejidos, a base de seda como el damasco, el moaré, el pequín brochado, la faya, la siciliana, el gro, el crespón de China se contemplaban como alternativas»<sup>519</sup>. También el precio resultaba determinante. Las revistas de moda estaban llenas de consejos y aclaraciones, para que la elección fuera adecuada dependiendo de las condiciones físicas y el estatus económico de la dama; en muchos casos, sobre todo en damas menos pudientes, después del enlace se reciclaba tiñéndolo o transformándolo en un traje de baile.

---

<sup>518</sup> «El matrimonio de la reina Victoria de Inglaterra hacia 1840 al elegir un traje de desposada de encaje marcó un modelo a seguir. Por otro lado, la proclamación en 1854 del dogma católico de la Inmaculada Concepción. También es oportuno hacer referencia al traje de desposada de la emperatriz Eugenia de Montijo casada con Napoleón III en 1853, institucionalizándose una moda que entre 1840 y 1860 todavía no era habitual, pero que se generalizará de forma definitiva. La identificación del color blanco con la pureza fue un elemento determinante. Aunque esto no impidió que otros colores, en función de costumbres locales, se apoderaran del traje de desposada», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 269.

<sup>519</sup>PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 272. El crespón de China era un tipo de seda que se adaptaba muy bien y que se empleaba sobre todo en vestidos más ajustados por su elasticidad. María Luz Morales explica que en los primeros años del siglo el crespón de China era un tipo de tejido que se empleaba para los trajes de noche «los vestidos de noche se confeccionaban, como hoy, de tules, gasas y crespón de China (tela entonces muy rica, por exótica y legítima; la seda artificial no se había inventado todavía...)», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 109.

En cuanto a las hechuras, la más habitual fue el modelo princesa, que consistía en unir el cuerpo con la falda de manera que no fueran dos cortes independientes. Esta forma se adaptaba perfectamente al busto y no hacía necesario la utilización de adornos, aunque estos se dieran<sup>520</sup>. A veces el cuerpo aparecía drapeado en otras ocasiones, también podían ir separadas la falda del cuerpo pero se procuraba disimular las dos piezas confeccionándolas con la misma tela y portando un pequeño cinturón. Hacia 1909 se empezó a poner de moda el corte imperio: «hace algunos años nadie se salía, para un traje de novia, de las hechuras clásicas; pero ahora las modas directorio nos han habituado a tan fantásticos caprichos, que no se vacila en vestir a una novia con un traje recto que modela las caderas y apenas marca el talle»<sup>521</sup>, este cambio en la silueta del traje de novia estaba marcado por las nuevas líneas de moda que abandonaban paulatinamente la figura en *ese* y las curvas, en busca de una mayor sencillez.

La cola era otro elemento esencial en el traje de novia, normalmente podían ser redondas o cuadradas, más habituales por ser más cómodas fueron las redondas, las cuadradas se dejaron para los vestidos de telas más pesadas, también se puso de moda para las novias más jóvenes vestidos más cortos y sin cola, pero no tuvieron tanto éxito como los otros<sup>522</sup>. La dimensión de la cola solía oscilar entre los dos o tres metros para los *equipos* más elegantes, había colas más discretas para vestidos de menos relieve y categoría que apenas medían 80 centímetros. Hasta 1909 la cola era de diferente tejido que el traje; se trataba de un elemento superpuesto, pero a partir de ese año se comenzó hacer del mismo tejido. Cuando la cola era independiente nacía desde la cintura o incluso desde los hombros, cuando esto era así se le denominaba *manto*. El velo completaba la vestimenta de la novia, era esencial y se colocaba de distintas formas dependiendo del tipo de tocado; los velos solían ser de tul liso o con alguna decoración de encajes.

---

<sup>520</sup> Esta hechura ya apareció con anterioridad en los años setenta, pero se utilizaba sobre todo para las batas y los trajes de casa. « La forma princesa, el peinado Wateau y el paletó que acompañan a la falda son las formas preferidas (...) sabido es que el vestido o la bata princesa se corta de una sola pieza de arriba hasta abajo» *La Moda elegante*, 30 de marzo de 1874, p. 99.

<sup>521</sup> *La Moda elegante*, 14 de enero de 1909, p. 2.

<sup>522</sup> «El modisto Raff, de París, ha celebrado estos días una exposición dedicada a los trajes de ceremonia nupcial, en la cual han figurado modelos dignos de ser mencionados por su alta novedad. En el salón ocupado por los trajes de novia, había modelos con largas y majestuosas colas y modelos con faldas cortas y redondas pues los dos estilos está igualmente en favor», *La Última moda*, 30 de enero de 1910, p. 3

La decoración de los vestidos además de hacerse a base de bordados, y superposición de encajes en algunos casos, cuando no había posibilidad económica para enriquecer los vestidos con esos complementos, se recurría a la decoración a base de pequeñas flores salpicadas o en ramilletes. En el dibujo de Emilio Sala (Ilustración 81), contemplamos una escena íntima que representan el momento de vestir a una novia y ayudarle a colocarse los últimos complementos del tocado. Se trata de un vestido de blanco en el que podemos apreciar los reflejos nacarados y brillantes del raso. La dama que acompaña a la novia le va colocando pequeñas flores de azahar, para darle vistosidad.



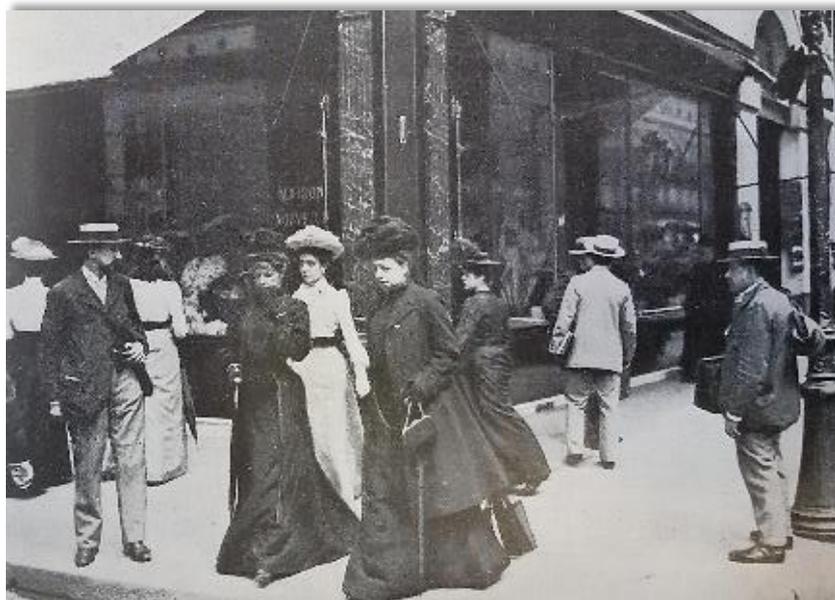
*Ilustración 81 : Emilio Sala. El tocado de novia, 10 de marzo de 1900*

Otro tipo de escenas que tuvieron como protagonista a la familia real fueron los viajes y la asistencia a distintos eventos artísticos, sociales, culturales y deportivos. Un acontecimiento importante fue el viaje a Francia que realizó la reina M<sup>a</sup> Cristina y su hija la infanta M<sup>a</sup> Teresa, en el que aprovecharon para visitar a la

reina Isabel. Además de la calidad y exclusividad de las fotografías, privilegio de *Blanco y Negro* para realizar los reportajes gráficos de la familia real, la crónica era minuciosa y detallada, incluyendo la descripción de los vestidos de las damas:

*Acabado el almuerzo, S.M. y S.A. se trasladaron a la Estación del Norte para dirigirse a Compiègne, donde está la residencia de S.M. la reina Isabel. La Reina vestía sencillamente de medio luto; la infanta María Teresa una preciosa toilette de seda gris con rayas blancas y una elegante capa de viaje color gris perla<sup>523</sup>.*

En las imágenes se puede apreciar a la reina con su hija paseando por la famosa *Rue du Paix* calle donde se encontraban las más prestigiosas casas de modas de París (Ilustración 82) y el encuentro citado en el texto (Ilustración 83) con Isabel II. No es de extrañar que la familia visitara y realizara algunas compras en los comercios más elegantes, como una ciudadana parisina más: *no dejó de dar un curioso vistazo a los escaparates de la mayor parte de los grandes almacenes y de las lujosas joyerías de la calle de la Paix.*



*Ilustración 82: 9 de agosto de 1902*

---

<sup>523</sup> *Blanco y Negro*, 9 de agosto de 1902, p. 13.



*Ilustración 83; 9 de agosto de 1902*

La relación de personajes ilustres, como eran las casas reales con la moda, algo que años después se ha visto como algo natural y que, aún hoy en día, tiene su importancia en las referencias sobre el estilo, empezaba a aflorar gracias a la publicación de estos reportajes con fotografías y comentarios referidos a la indumentaria. Emilia Pardo Bazán hizo alusiones en sus crónicas periodísticas sobre el papel que tenían los miembros de la casa real a la hora de iniciar algunas novedades<sup>524</sup>, cuyo interés radicaba en el deseo de que se llegaran a popularizar, por cuanto se trataba de un bien para la sociedad.

Los acontecimientos deportivos de cierto prestigio, fueron lugares frecuentados por la nobleza y la casa real. Las páginas de *Blanco y Negro* recogieron numerosos concursos y torneos de diferentes deportes protagonizados por los miembros de la monarquía alfonsina: tiro de pichón, tenis, polo y otros deportes acuáticos o automovilísticos.

---

<sup>524</sup>«En España, que yo sepa, no se han vislumbrado indicios de sentido práctico en el traje, sino con ocasión del *sport* y de la caza. Creo haber leído en algún periódico que la infanta Isabel en sus excursiones campestres lucía un traje corto con pantalón bombacho y polainas. Acaso alguna beldad madrileña, en análoga coyuntura, imitará el ejemplo de la hermana de Alfonso XII. Pero sería muy de desear que estas novedades útiles no apareciesen como extravagancia *chic* de damas a quienes su posición escuda para todo, sino que se desamortizasen y llegasen a la burguesía y aun al pueblo, extendiendo así la esfera de su benéfica acción y cooperando al mayor bienestar y felicidad de la especie humana», PARDO BAZAN, Emilia. «La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)», *El Guadalete. Periódico político y literario*, 19 de noviembre de 1890, pp. 1-2.

El 14 de septiembre de 1907, tuvo lugar un concurso de *lawn tennis* en San Sebastián, en el campo de Ategorrieta, organizado por la sociedad *San Sebastián Recreation Club*. El cronista en la breve descripción que acompañan las dos grandes fotografías, destacaba como algo relevante el atuendo de las damas: *Asistieron SSMM, luciendo la reina Victoria un elegante traje blanco y la reina Cristina otro lila y negro, ambas con sombreros adornados de flores*<sup>525</sup>. La juventud de una se refleja en el color blanco mientras que la senectud y viudez de la otra se refleja en los colores más serios lila y negro. La moda estaba llegando a tener un prestigio en las noticias de carácter social y ocupaba un lugar tan destacado como el propio acontecimiento deportivo. El equilibrio entre la noticia deportiva y la social se ve en la igual distribución de imágenes, dos fotografías del mismo tamaño incluyen el artículo, en una se ve el campeonato de tenis, en la otra a las dos damas ilustres con sus *toilettes*.



Ilustración 84: 14 de septiembre de 1907

<sup>525</sup> *Blanco y Negro*, 14 de septiembre de 1907, p. 11.

Otro acontecimiento fue el bautizo del infante Jaime<sup>526</sup> en julio<sup>527</sup> cuyo nacimiento había tenido lugar unas semanas antes. En la crónica se describe brevemente algunas notas de los vestidos de las damas más importantes de la familia:

*La madrina ha sido S.A. la infanta doña Isabel, que vestía traje de color naranja bordado con lentejuelas y adornado con encajes. S.M. la Reina Cristina lucía un traje gris perla y magníficas joyas, y S.A. doña María Teresa vestía de blanco con ricos encajes y joyas de perlas y brillantes.*

En esta descripción, lo que más llama la atención, además de la excesiva mención a las alhajas, sobre todo perlas y brillantes, es la elección de un color tan atrevido como era el naranja, teniendo en cuenta que se trataba de un vestido de ceremonia. De todos los componentes de la familia real *La Chata*, como popularmente era conocida la infanta Isabel a pesar de su edad avanzada, en esos momentos tenía 67 años, por su carácter alegre y moderno, amiga y mentora de artistas y músicos, era la que mejor podía lucir un traje de color alegre y vivaz muy acorde con su personalidad.

## 7.2 PUESTA EN ESCENA DE LA MODA

A lo largo del año *Blanco y Negro* recogía en sus páginas una serie de fechas significativas, vinculadas habitualmente a festividades de carácter religioso o civil propias de una localidad, ciudad o región. Estas efemérides que marcaban el calendario iban acompañadas de celebraciones festivas de distinta índole: romerías, corridas de toros, verbenas, ferias, etc., espacios que se convertían en lugares de encuentro e intercambio cultural.

Para poder realizar las múltiples obligaciones sociales, acordes con el rango que cada dama ocupaba, el atuendo se veía modificado y transformado a lo largo de la jornada. Era relativamente fácil que una dama de buena posición tuviera que cambiar su vestuario tres y cuatro veces al día, dependiendo del lugar al que iba a asistir. Todo esto requería una programación de lo que se iba a realizar —desde que empezaba la jornada hasta la noche— y prestar atención al tipo de prendas y

---

<sup>526</sup> Jaime de Borbón y Battenber (1908-1975), segundo hijo de Alfonso XIII y Victoria Eugenia.

<sup>527</sup> *Blanco y Negro*, 4 de julio de 1908, p. 16.

complementos que resultaban más adecuados. Así lo explicaba la Condesa d'Armonville en un relato publicado en *La Mujer y la Casa*<sup>528</sup>:

*La mañana siempre nos parece corta y desearíamos que se duplicase su duración, porque son ¡tantas las cosas que tenemos que hacer! Primero la toilette; luego un paseo por la casa para inspeccionarlo todo, y después las indispensables visitas al sastre, a las modistas y a las tiendas, sin olvidar la imprescindible vueltecita por el bois. Se vuelve a casa para almorzar. Concluido el almuerzo, cada uno se va a su cuarto, y este es el momento difícil para nuestras elegantes. En cuanto se ven solas, su primer deseo es quitarse el vestido que han tenido puesto durante la mañana, para descansar; pero como temen que alguna persona íntima vaya a verla, no se atreven a ponerse la bata y se resignan a permanecer con su tailleur<sup>529</sup> hasta la hora de vestirse para volver a salir.*

No era lo mismo estar en casa que asistir a algún espacio público; la imagen de la mujer tenía que adecuarse a cada acontecimiento, siguiendo unas estrictas leyes que requerían tiempo y dinero. Normalmente las revistas de moda daban cuenta del modo de confeccionar los distintos modelos que una dama podía vestir a lo largo del día. A diferencia de esas publicaciones, en las revistas gráficas, lejos de buscar las pautas para la realización de esas prendas, se hablaba de la moda con otras connotaciones.

Los cronistas de *Blanco y Negro*, tomando como punto de partida los lugares de reunión, realizaron —con distintos tonos y énfasis— algunas descripciones que han resultado de gran interés, por cuanto arrojan una luz nueva a la vertiente más cultural y social de la moda. Algo similar a lo que ya estaban haciendo escritores como Galdós o la propia Pardo Bazán<sup>530</sup>. A través de esas descripciones, resultaba posible dar un paso más en la significación y contextualización de la moda, a medida que estos relatos la ubicaban dentro de la vida de la España de final de siglo. Desde

---

<sup>528</sup> *Blanco y Negro*, 29 de junio de 1910, p. 14.

<sup>529</sup> «Término francés que se utilizó desde los años treinta hasta los sesenta para designar el traje de chaqueta femenino, o traje sastre, compuesto de una falda y una chaqueta a juego». RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda...*, p. 269.

<sup>530</sup> La profesora Ezama ha destacado gran parte de los textos de Emilia Pardo Bazán referidos a la moda en un contexto social, recogidos en *La Ilustración Artística* (Barcelona 1882-1917). A su cargo corría la sección *Vida contemporánea*: «Entre las prendas de vestir comenta en sus artículos la falda-pantalón (9 de noviembre de 1908), el pantalón femenino (27 de febrero de 1911), la falda hendida (22 de diciembre de 1913), los trajes militares de señora (14 de febrero de 1916) o los trajes ceñidos (...) la castiza capa (19 de octubre de 1914). El sombrero (23 de junio de 1913), las joyas. (...) También hace consideraciones de tipo general sobre la moda, defendiendo la libertad en el vestir y el uso de una moda adecuada a las circunstancias (7 de junio de 1909), anotando su evolución (22 de diciembre de 1913), y los factores que influyen en ella, como la guerra (19 octubre 1914)», EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones...

esa perspectiva novedosa, más cultural y quizá menos práctica para el lector, resultaba fácil entender los procesos de innovación y evolución de la moda, ligados a la evolución de los usos y las costumbres. Un ejemplo muy claro lo veremos en la cantidad de artículos en los que se menciona el uso de la mantilla. Sin ser el tema principal, acompaña numerosas descripciones, donde destaca las valoraciones sobre su uso y el deseo de que no desapareciera.

### 7.2.1 La mantilla: la pervivencia de lo autóctono

Desde el siglo XVIII, algunos pensadores y escritores, habían puesto en tela de juicio la llegada de *todas esas modas venidas de Francia*. De hecho, algunos vieron de manera muy positiva el proteccionismo estatal de los productos de fabricación nacional, incluso como dice Díaz Marcos «haciéndose necesaria la vigilancia del gobierno para lograr que el lujo se alimente de géneros y productos nacionales»<sup>531</sup>.

Una de estas prendas extranjeras fue el sombrero, de discutida fama por intentar arrebatar a la mantilla el protagonismo que tenía. Ya en los albores del siglo XIX, el atavío de rigor con el que las damas asistían a los toros era la mantilla blanca o la mantilla de madroños, también llamada madroñera, prenda única del atuendo femenino, ligada a esa imagen de casticismo que pintores y escritores definieron de diversas maneras desde la última década del siglo XVIII<sup>532</sup>. La negra se usaba para los actos religiosos. Este complemento patriótico —género singular y determinante del modo de vestir español— identificado definitivamente con el espectáculo taurino y otras fiestas de carácter religioso, siguió en vigor a lo largo del siglo XIX, incluso iniciado el XX y fue una de las prendas que consiguió sobrevivir a la influencia francesa, gracias, en parte, a la popularidad de estas fiestas, aunque la competencia con los otros espacios de influencia inglesa y francesa, vinculados al mundo del deporte se hicieron notar en el modo de vestir. Los toros y la mantilla quedaron, pues, como baluarte defensivo de la identidad indumentaria española que desde la llegada de los borbones se había visto resentida<sup>533</sup>.

---

<sup>531</sup> DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 80.

<sup>532</sup> Véase por ejemplo la famosa obra de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo*.

<sup>533</sup> Como dice Carmen Bernís, la novedad traída de Francia que causó más sensación en España y a la vez mayor resistencia fue el sombrero. Esto ocurrió en el primer tercio del siglo XIX, momento en el que escritores como Larra o Mesonero Romanos, salieron en defensa de la tradicional mantilla frente al extranjero sombrero: «fuera de España, las mujeres no habían dejado de utilizar el sombrero para cubrirse la cabeza. Las españolas lo cubrían con la mantilla. La introducción del sombrero

Desde los años cuarenta el debate sobre el casticismo y todas sus manifestaciones estuvo en boca de escritores y pensadores, como explica Escobar:

«Los modos de vestir en aquellos años de la década de 1830 plantean todo un conflicto ideológico entre los tradicionalistas y los renovadores (...) Como es sabido, este costumbrismo, (...) tiene una preocupación constante de reivindicar lo español castizo frente a la imagen falseada de España que ofrecen los libros de viajes de escritores extranjeros, así como frente a la invasión de usos y costumbres foráneos»<sup>534</sup>.

Algunos de los cronistas de *Blanco y Negro*, eran partidarios de lo autóctono, siguiendo la estela de otros escritores de la época, que en el debate se inclinaron abiertamente por su defensa<sup>535</sup>, otros, en cambio, prefirieron la recepción de las nuevas corrientes europeas o al menos no entraron en una confrontación tan marcada.

Enrique Sepúlveda<sup>536</sup> fue uno de los colaboradores de *Blanco y Negro* que más escribió sobre la vida social de Madrid. Autor del artículo titulado *Las taurófilas*<sup>537</sup>, que iba acompañado por dos bocetos de Díaz Huertas, en los que representa a los dos tipos populares: la moza bulliciosa de los barrios bajos con la petaca en la mano, el abanico y la sombrilla y *la española de casta*, de mayor alcurnia, de ademanes aristocráticos y más serios conducida en el coche de caballos. Ambas son capaces de lucir la mantilla con gracia y *donaire*.

---

provocó críticas. Larra llama antinacional al sombrero de señora, del que dice que por más flores que le pongan no sabe llevarlo con paciencia (...) Sobre la introducción del sombrero en España y sobre su enfrentamiento con la mantilla, quién da noticias más interesantes es mesonero Romanos en 1835», BERNIS, Carmen, «El traje burgués». En MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIX*,..., vol. 1, p. 472.

<sup>534</sup> ESCOBAR ARRONIS, José. *El sombrero y la mantilla*...

<sup>535</sup> Angeles Ezama, afirma que «la actitud de la autora es acendradamente españolista cuando se refiere a la aristocracia y la realeza, a los bailes y otros actos benéficos, o a las modas; y si bien no gusta de un espectáculo tan castizo como el de la fiesta nacional, sus reparos son aún mayores para los sports de origen inglés: *Debe reconocerse que esta moda, lo mismo que otras muchas, está prendida con alfileres. No constituye entre nosotros una pasión nacional; no viene de la entraña de nuestro ser. Excepto la bicicleta, el más barato, el más democrático, bien podemos decir que los demás sports no arraigan: me refiero a los modernos, a los importados.* PARDO BAZAN, Emilia. «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 3 de febrero de 1896. En EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones...

<sup>536</sup> En su obra *La vida en Madrid en 1887*; publicó toda una serie de alusiones a la mantilla «siempre me ha parecido el sombrero en la mujer un atalaje ridículo impropio de las que tienen conciencia de lo que vale su cara. Siempre he deplorado las extravagancias o la necesidad de las que lo usan como abrigo a todas horas y en todo tiempo (...), para mí las mujeres verdaderamente bellas, no son las flamencas de aire somnoliento, ni las inglesas de tez borrosa, sino la morenas de calidad (...) es un verdadero delito de indumentaria, un ultraje vandálico al buen gusto, pretender que la mantilla española, negra o blanca, con casco de rocador, o en cascada de ondas (...) ceda su puesto de honor al sombrero empingorotado y alborotado», SEPÚLVEDA, Enrique. *La vida en Madrid en 1887: Año tercero*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888, p. 38.

<sup>537</sup> *Blanco y Negro*, 21 de abril de 1894, p. 8.



*Ilustración 85: Huetas. Las taurofilias, 21 de abril de 1894*

El texto presentaba los dos tipos de mujeres que rivalizaban en el Madrid de la época, y que se singularizaban por su atavío, la *mujer española*, identificada con los dos ejemplos de los dibujos:

*Madrileña prendida con rosas y claveles, la tentación irresistible de la mantilla blanca con peineta de teja, que asiste a las corridas y solo allí puede permitirse una dama lucir con desenfado púdico el garbo nativo y esgrimirlo y explotarlo en derredor, haciendo víctimas, con la bendita gracia arrebatadora de las manolas de Romero y las duquesas de Pepe Hillo*<sup>538</sup>.

Y las mujeres que huían del casticismo y lo picaresco, más influenciadas por las corrientes extranjeras a las que describe de otra manera:

*Encopetadas celebridades de gacetilla, muy difíciles de gusto ó esclavas de etiqueta, que nunca se dejan ver en la plaza de Toros ni se ponen jamás la mantilla de reglamento. Estas tales prefieren las toilettes atrevidas, exóticas, de las carreras de caballos y los sándwiches con Champagne, al apresto seductor en contorno de nuestra maja, oliendo á rosas y comiendo naranjas. Aquella madrileña imposible tiene que hacer un derroche de coquetería fina para obtener una sonrisa; a esta le basta ponerse de pie en el palco o en el carruaje para esclavizar a todos con su bello porte; y aunque digan las otras, por envidia, que resuelta ordinario, nosotros diremos que la gracia de Dios es la torera, porque recibe la sal del mismo cielo.*

<sup>538</sup> José Delgado Guerra (1754-1801) fue un torero español, muy popular. En 1796 publicó un *Tratado de tauromaquia*, donde se fijaron las reglas y el estilo de la corrida de toros.

El tono popular era habitual en las crónicas y artículos. En el caso de la moda, el aspecto tradicional, convivía con el deseo de una moda más *chic*, proveniente, sobre todo de Francia y en algunos casos de Inglaterra; aunque se iban acogiendo algunas prendas extranjeras y algunos usos, como señal de modernidad, la balanza con frecuencia se inclinaba hacia lo propio, sobre todo en los primeros años. No obstante, la mantilla siempre perduró como un símbolo nacional, reforzando así ese sentido de pertenencia. Lipovetsky, considera que ese sentimiento nacional, había estado presente desde el siglo XIV en algunos países, definiendo las señas de identidad a partir de algunas prendas o de una indumentaria concreta: «La moda registró el aumento del hecho y el sentimiento nacionales en Europa a partir de final de la Edad Media (...) La moda contribuyó a reforzar el sentido de pertenencia a una misma comunidad política y cultural»<sup>539</sup>. En España la mantilla asumió ese papel diferenciador distinguiendo el modo de vestir propio del de los países vecinos.

Pintores e ilustradores, se encargaron de mostrar la realidad de la mujer española ataviada al gusto, fiel reflejo del mito romántico que inspiraba a los artistas desde mediados de siglo y que había cruzado las fronteras a través de los viajeros franceses e ingleses que se encargaron de difundir el mito de lo *típicamente español*.

---

<sup>539</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero...*, p. 46.



*Ilustración 86: Cecilio Pla. La mujer madrileña en día de toros, 24 de abril de 1897*

Ese mismo ideal se plasmó en otro artículo titulado *¡A los toros!*<sup>540</sup>, con ilustración de Díaz Huertas. En esta imagen se puede apreciar el modo peculiar de colocar la mantilla —lo que se denominaba *prender la mantilla*—, esta cae sobre la cabeza dejando entrever parte del pelo y los pequeños bucles que se sitúan en la frente; era el propio recogido y alguna pequeña peineta la que la sujetaba y dejaba caer por delante en esa típica forma cruzada sobre el pecho con un grupo de flores: claveles o rosas (Ilustración 87):

*Mientras haya taurófilas entusiastas que arrojen al diestro sus pañuelos bordados y sus abanicos de nácar; mientras existan las clásicas abonadas al palco o a las delanteras de grada; mientras la mujer española, tal como en el adjunto grabado la representa el pincel de Díaz Huertas, prenda en sus hombros la alba mantilla de encaje y apoyada en los almohadones del abierto carruaje marche hacia los toros, recogiendo de paso los piropos del pueblo y adornando su falda con el programa de la función impreso en seda, no podrá decirse que los toros se van, que decae la afición, y que la forma taurina, como la poética de marras, está llamada a desaparecer.*

<sup>540</sup> Blanco y Negro, 20 de abril de 1895, p. 10.



Ilustración 87: Díaz Huertas. ¡A los toros!, 20 de abril de 1895

En esta misma línea escribió Eusebio Blasco *¡Eh a la plaza!*<sup>541</sup> El artículo, va acompañado de una serie de fotografías. Una vez transcurridos los rigores de la cuaresma, los madrileños buscaban espacios para la diversión inaugurando una nueva temporada de toros. No era lo mismo las grandes damas que se desplazaban en los *landeaux*, que las mujeres del pueblo que se desplazaban a pie, en tranvía o en los famosos ómnibus de principios de siglo:

*Las buenas mozas de arriba van en sus coches con sus matillas blancas, las de abajo van con sus pañolones.* La diferenciación de clases quedaba patente en el uso de las dos prendas: las clases más humildes llevaban los mantones largos con flecos (Ilustración 86), mientras que la aristocracia lucía *la mantilla*: *condesas, marquesas todas ellas van con sus mantillas blancas y con flores en la cabeza.*

Ese mismo día Sinesio Delgado publicó un poema dedicado a *La Mantilla Española*<sup>542</sup> ilustrado con dibujo de Méndez Bringa (Ilustración 88):

*Airosamente prendida con alfileres de plata blanco búcaro de encajes que sostiene una guirnalda. Gracioso y digno remate de una figura gallarda....no hay en el mundo un tocado como la mantilla clásica. Sombreritos de colores con plumas negras o blancas, gorritos de terciopelo, capotas estrafalarias...han conquistado la tierra del calañés y la faja, a nuestras pobres manolas, preteridas y olvidadas, mademoiselles y missees arrollaron en España. Es la mantilla el emblema del garbo y de la*

<sup>541</sup> *Blanco y Negro*, 21 de abril de 1900, p. 7.

<sup>542</sup> *Blanco y Negro*, 21 de abril de 1900, p. 9.

*arrogancia, recogida en la peineta y sobre el hombro terciada. Solo guarda entre sus pliegues la gentileza y la gracia, y ¡ay del día en que las hembras cañís no sepan llevarla y en lo más hondo del cofre se apolille abandonada! Con ella se irán por siempre la guapeza legendaria, los aromas andaluces y la altivez castellana.*



*Ilustración 88: Méndez Bringa. La mantilla española, 21 de abril de 1900*

La disputa estética entre las piezas populares y las últimas novedades francesas que aparecen en este poema, y en los artículos anteriores, fue una constante en las páginas del semanario que transmitía un cierto sentir popular, presente hasta pasado el año 1900. El uso de prendas tradicionales estaba muy arraigado y tampoco las elegantes querían prescindir de ellas, por considerarlas adecuadas y porque su uso no estaba reñido con la elegancia; pero a partir del cambio de siglo, empezó a surgir una sector de gusto más cosmopolita que prefirió alejarse de ese estilo y admirar como moderno, lo que venía de fuera<sup>543</sup>.

---

<sup>543</sup> Esa lucha entre la imagen un tanto arcaica del torero, la maja y el bandolero, chocaba con el deseo de algunos en mantener una imagen menos tradicional. Fundamentalmente son los partidarios del regeneracionismo los que se debaten entre esa imagen más castiza y el europeísmo; entre la tradición y el deseo modernizador. Con motivo de la Exposición de 1900 este debate se agudizó y como dice el profesor Sazatornil recogiendo una cita de Juan Bautista Enseñat, publicada en *La Ilustración Artística*, en 1900: «la Comisión española de 1900 pretende evidenciar, además del proyecto civilizador que entrañó el descubrimiento del Nuevo Continente, el grado de adelanto industrial operado en los últimos años, demostrando “que hay en nuestra patria algo más que esa plaga de flamenquismo que, no contenta con invadirlo ahí todo, ha querido ostentar aquí algo como la representación española, gracias, en parte, á complacencias de quienes mayor empeño debieran haber puesto en impedirlo” Desafortunadamente, el viejo arquetipo folclórico no era fácil de desterrar. Mientras la delegación española en la Exposición de 1900 decía esforzarse en presentar una España culta y europea, la organización francesa presentaba una atracción titulada *L'Andalousie au temps des maures*. La instalación, que obtuvo una gran acogida del público, fue diseñada por el arquitecto francés Dernaz y desplegaba, sobre una amplia extensión en el Trocadero, una inenarrable colección

En los inicios del siglo, veremos las dos tendencias, por un lado no había inconveniente en reconocer que la moda de París era la única digna de imitación y por otro lado, el asunto de la mantilla seguía vigente por poseer cualidades estéticas tan válidas como las modas de fuera, como podemos observar en *La Mantilla*<sup>544</sup>.

*Es la más bonita prenda que hayan discurrido las mujeres para adornarse la cara y siéndolo por qué Señor por qué desterrar, abandonar u olvidar la mantilla? ¿qué conjuración habrán urdido los diabólicos enemigos de la belleza y de la elegancia, esos seres prosaicos y odiosos que ponen todo su empeño en afear y entristecer la vida moderna, para producir la decadencia de la mantilla española y el irritante y tiránico entronizamiento del sombrero? ¿Dónde estarán esas fuerzas ocultas o esas secretas potestades que inducen a las mujeres a tan lamentables extravíos cual los que vemos por ahí a diario en forma de sombreros y capotas, tocas, y papalinas? (...) A quién se le ocurrirá jamás aplicar el temible calificativo de cursi a una señorita o señora tocada con mantilla negra en día ordinario, con mantilla de casco en día de Semana Santa, con mantilla blanca o madroñera en día de toros? (...) para convencer al respetable público de que es verdad lo que decimos ha prestado su gentil cabeza, adornada con la mantilla, una española en quién la hermosura y el talento artístico se igualan: la graciosa actriz Rosario Pino.*



Ilustración 89: 22 de febrero de 1902

de estereotipos orientalistas que nada agradaron a los visitantes españoles (de Pardo Bazán a Silió), aún no recuperados del desastre del 98», SAZATORNIL RUIZ, Luis; LASHERAS PEÑA, Ana Belén. «París y la “españolada”. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)». Mélanges de la Casa de Velázquez, 2005, vol. 35, nº 2, pp. 265-290. Consultado el 17 de febrero de 2015. En: <http://mcv.revues.org/2245>

<sup>544</sup> Blanco y Negro, 22 de febrero de 1902, p. 7.

Las actrices comenzaron a convertirse en símbolos como se aprecia en las fotografías que acompaña el artículo en el que Rosario Pino muestra los tres tipos de mantilla: blanca, negra y la de madroños (Ilustración 89).

Sin embargo se aprecia otro tono en el artículo *Adiós cordial: la mantilla y la capa*<sup>545</sup> que se publicó 1907. La capa como dice el cronista *está llamada a desaparecer (...) el gabán ha matado a la capa, como antes mató el sombrero femenino a la mantilla*. El cronista José de Roure, en el caso de la mantilla, expone una realidad ya definitiva y es que, en el proceso de europeización en el que se halla inmersa España, ya ha sido sustituida por los sombreros; según él, la mantilla contribuye a proporcionar ese garbo y las damas elegantes prendidas con mantilla no necesitaban muchos más adornos para mostrar su gracia; pero, a la vez explica que las bondades de los encajes, no necesariamente han de confrontarse con las del sombrero que se ve como un gran adelanto y signo de la *europeización deseada (...)* *Significa, un gran proceso colectivo*. De alguna manera, el triunfo del sombrero y del gabán significaba una cierta homogeneización en el modo de vestir con la población de las otras ciudades europeas:

*Yo celebro mucho el triunfo del sombrero femenino y del gabán hombruno, porque el aspecto general de la población madrileña ganará indudablemente con el uso habitual de ambas prendas (...) Pero esa alegría por el progreso común no me compensa del dolor que como amante de lo bello sufro, plañendo el naufragio de las grandes elegancias personales de las únicas distinciones genuinas, nativas, que acompañaron la mantilla y la capa.*

Mendizabal fue un importante exponente en el acercamiento de España a Europa y José de Roure reconociendo estos logros, también le responsabiliza de la desaparición de estas prendas: *traidor, tú nos metiste en Europa; obra tuya es todo nuestro progreso; por ti han desaparecido las mantillas y las capas*.

Con el mismo tono, vuelve a aparecer el tema de la vestimenta castiza en el artículo firmado por Cristóbal de Castro titulado *Horas de Madrid. En la carrera, al mediodía*<sup>546</sup>. El cronista describe las principales calles de Madrid en contraposición con las vías más famosas de las grandes urbes europeas:

*Las cuatro calles son el torno por donde ingresan a millares los transeúntes a la Carrera de San Jerónimo, nuestro Picadilly, nuestro Rue*

---

<sup>545</sup> *Blanco y Negro*, 16 de febrero de 1907, p. 3.

<sup>546</sup> *Blanco y Negro*, 4 de mayo de 1907, p. 17.

*Royal, nuestra Friedrichstrasse, nuestra Newsky, París, Londres, Berlín, San Petesburgo tienen sus vías –raquis más pobladas, pero sin duda menos pintorescas.*

Los tipos más populares: toreros y modistas eran los protagonistas del ambiente castizo de Madrid, ellos eran los encargados de personalizar el *tipismo*:

*En la Carrera notas típicas; el mantón es un caso de gentileza, y la capa un alarde conquistador (...) notad aquel grupo gallardo de modistillas con mantón airoso; parad los ojos en sus gentilezas, en sus peinados opulentos, en sus pies chiquitos y decidme si hay algo semejante en San Petesburgo, en Berlín, en París, o en Londres.*



*Ilustración 90: Medina Vera. Horas de Madrid, al medio día, 4 de mayo de 1907*

Estos tipos convivían con otros transeúntes vestidos *a la europea*. (Ilustración 90). Los defensores de las costumbres, insistían en la exclusividad de esta imagen frente a la copia de lo de fuera: *ved las aceras, en el mediodía, llenas de gente a la europea uniformada. Mirad esas coquetas de sombreros caros, esas amables burguesitas bellas, esos pollos, trasplantes de figurín. Ved como pasan carruajes y automóviles.* También Madrid gozaba de una cierta opulencia visual al estilo de las otras ciudades y los edificios bien podrían asimilarse a los de cualquier ciudad de Europa: *alza los ojos a los edificios, al Banco Hispano-Americano, al Crédito*

*Lyones, ojead los escaparates suntuosos, las joyerías, los comercios y os creeréis en Picadilly, en la Rue Royale, en la Friedrichstrasse o en la Newsk.*

En 1909 la producción de la mantilla sufrió una importante evolución que la sumergió en un proceso de industrialización que terminó abaratándola:

*Ha empezado también la revolución de trapos en el seno de muchas familias, la mantilla espera para lucir, bajo claveles y geranios, en los próximos días santos. La mantilla clásica, la de rico encaje, no espera. Yace retirada esperando mejores tiempos, que acaso, ¡ay!, no lleguen. La mantilla de ahora, ya lo verán ustedes estos días, es otra. Es la mantilla Boro, la industrializada, la de vistas de seda y alama de algodón, la que por su baja condición está al alcance de todas las fortunas sin excluir las más modestas que es la más corriente y sin discusión alguna la de las niñas cursis.*

La industrialización estaba haciendo posible esa democratización que afectó a la producción de sombreros<sup>547</sup> pero también a la producción de encajes y blondas.

*Por eso la clásica, la rica, la legítima se oculta avergonzada. La vil falsificación la ha ahuyentado. No podrá afirmarse, ¡eso no!, que todas las que llevan mantilla blanca son cursis; pero sí que todas las cursis se ponen mantilla blanca en Semana Santa.*

Eran cursis aquellas a las que por su manera de vestir no se les podía aplicar otros calificativos como: elegante, chic, dama con estilo, etc. Eran mujeres que buscaban a toda costa la imitación; pero esa imitación, en muchos casos, corría el peligro de parecer antinatural y postiza; lo cursi, venía a ser lo de «quiero y no puedo»<sup>548</sup>, lo presuntuoso.

---

<sup>547</sup> Este cambio estaba presente en todos aquellos autores que, de alguna manera, reflejaban la vida social; como explica Díaz Marcos, los escritores del momento hacían continuas referencias a esas facilidades que propiciaban el consumo de la moda y que había abierto un panorama nuevo a las clases menos favorecidas: «Esta misma imagen del sombrero aparece en *La desheredada* de Galdós, donde el narrador destaca la generalización de esa prenda en todas las clases: “¿Qué mujer no tiene sombrero en los años que corren? Solo las pordioseras que piden limosna se ven privadas de aquel atavío; pero el día llegará, al paso que vamos, en que también lo usen. La Humanidad marcha, con los progresos de la industria y la baratura de las confecciones, a ser toda ella elegante o toda cursi”», DÍAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 159.

<sup>548</sup> La misma autora, recoge el sentir de la Pardo Bazán sobre ese “querer pero no poder”, característico de una burguesía empeñada en la imitación: «Sobre estas ideas de lo genuino y de la distinción, Bazán articula en *La mujer española*, una defensa de la mujer noble frente a la cursilería de la clase media, empeñada en imitar a la aristocracia. El dicitario de Bazán contra el quiero y no puedo de esa burguesía pujante se resuelve con la acusación de vulgaridad: “la burguesía española suele parecer un poquito cursi. Se inclina hacia la vulgaridad, y de ese lado se cae. Fáltele aplomo, naturalidad y distinción” (...) Para Pardo Bazán la distinción es, sin duda, aristocrática y no depende ya exclusivamente del traje y la moda: la imitación y la falsificación siempre son peligrosas y, en última instancia hay algo que las delata», *Ibíd.*, p. 160.

Como se distingue en este primer plano de Estevan (Ilustración 91), la imagen no sería lo que es, la imagen de una mujer *madrileña neta* como titula el dibujo, si no fuera provista de la mantilla que ya ha llegado a todas las clases sociales. El paquete que lleva en la mano y el porte ligero revelan que se trataba de un mujer de clase media.



*Ilustración 91: Estevan. Madrileña neta, 2 de mayo de 1908*

El hecho de que se nombre constantemente la mantilla como representante de lo castizo, lo popular —en definitiva lo antiguo— y que la moda parisina —materializada en el uso del sombrero— fuera el paradigma de lo civilizado y lo moderno, representa de alguna manera, el poder de la moda en el desarrollo y la presentación de la modernidad entendida como sustitución del pasado<sup>549</sup>.

También el mantón de manila tenía estas connotaciones. Fue una prenda muy utilizada en el último tercio del siglo XIX durante el periodo de la Regencia de M<sup>a</sup> Cristina y también protagonizó distintos artículos de la revista, destacando los

---

<sup>549</sup> Esto no ocurrió solo en España, también en algunos países de Latinoamérica como Argentina las revistas mostraron lo civilizado que resultaba imitar a París y prescindir de las ropas populares, «Para la generación del 37 el panorama era muy claro, la moda parisina era la civilización, el poncho era la barbarie», RODRÍGUEZ LEHMAN, Cecilia. «La ciudad letrada en el mundo de lo banal. Las crónicas de moda en los Inicios de la formación nacional». *Estudios: revista de investigaciones literarias y culturales*, 2008, vol. 16, Julio-Diciembre 2008, p. 215.

concursos de mantones. Su uso era frecuente en las verbenas, los paseos, las corridas de toros y otros espectáculos públicos de carácter popular. Esta prenda pasó rápidamente a formar parte de la indumentaria de las *chulas* madrileñas que para los días de fiesta y verbenas lucían el mantón de Manila realizado en crepé de seda y profusamente bordado. En la imagen de Cecilio Pla titulada *La Semana Santa en Madrid* (Ilustración 92) se ven los dos elementos indumentarios típicos: la mantilla que luce la dama de más edad, que también lleva mantón y los dos mantones de manila con los que se envuelven las más jóvenes.



*Ilustración 92: Cecilio Pla. La Semana Santa en Madrid, 2 de abril de 1898*

La literatura de la época se hizo eco de este famoso mantón. Galdós en *Fortunata y Jacinta* dio una explicación de lo que estaba sucediendo con esta prenda, arrinconada por las modas que se estaban importando de Europa:

«La sociedad española empieza a presumir de seria, es decir a vestirse lúgubramente, y el alegre imperio de los colorines se derrumbaba de un modo indudable. Como se habían ido las capas rojas, se fueron los pañuelos de manila. La aristocracia los cedía con desdén a la clase media, y esta, que también quería ser aristocrática, entregábalos al pueblo, último y fiel adepto a los matices vivos. Aquel encanto de los ojos, aquel prodigio de color, remedo de la naturaleza sonriente, encendida por el sol de Mediodía, empezó a perder terreno, aunque el pueblo, con instinto colorista y poeta, defendía la prenda española (...) Poco a poco iba cayendo el chal de los hombros de las mujeres hermosas, porque la sociedad se empeñaba en parecer grave, y para ser grave nada mejor que envolverse en tintas

de tristeza. Estamos bajo la influencia del Norte de Europa, y ese maldito norte nos imponen grises que toma de su ahumado cielo»<sup>550</sup>.

De nuevo se adivina esta reciprocidad entre lo popular y lo exclusivo en *Una Verbena aristocrática*<sup>551</sup>, los barones del Castillo de Chirel *obsequiaron el sábado último a lo más escogido y elegante de esta con una verbena que llenó de animación el precioso hotel de la calle de Ayala*. En todos estos artículos hay, además, breves referencias a la iluminación eléctrica, recientemente difundida en los espacios públicos. Respecto a la indumentaria dice:

*Todas las señoras y señoritas asistieron luciendo preciosos mantones de Manila que prendidos con elegante desgaire, alejaban de quien contemplase tan lindo espectáculo toda idea de tiesura y etiqueta aristocráticas, y daban a la fiesta un delicioso y alegre tono de popular regocijo.*

No había inconveniencia social en presentarse con un atuendo popular, incluso los tocados y las joyas pasaban a un segundo plano, cuando se trataba de una fiesta de esta índole aunque la concurriera la más alta nobleza:

*En las preciosas cabezas, artísticamente tocadas, las flores reemplazaban con ventajas a las joyas de perlas y brillantes, y la hermosura de la naturaleza sobrepujaba en mucho a la que es dable obtener a pintores y decoradores en las habitaciones o al peluqueros y modistos en el atavío y compostura de las personas.*

Esta lucha entre lo castizo y lo de fuera que se mantenía desde hacia décadas, se resolvió, sin grandes violencias, entrado el siglo XX donde todo tenía cabida y cada circunstancia social permitía un abanico grande de posibilidades en la moda sin necesidad de confrontación.

Lo autóctono siguió presente incluso entrado el año 1910, cuando la mantilla definitivamente había quedado relegada a algunos actos concretos y el sombrero ya se había impuesto. Parecía que los editores de *Blanco y Negro* se habían propuesto que esta no cayera en el olvido y en un alarde de patriotismo indumentario, presentó un nuevo concurso publicado el 5 de marzo de 1910. La realidad fue que apenas tuvo eco y no continuó. La fotografía de la ganadoras salió a la luz un mes más tarde el 9 de abril, (Ilustración 93) en el texto que acompañaba las fotografías se dice:

---

<sup>550</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas)*. Madrid: Akal, 2005, p. 345.

<sup>551</sup> *Blanco y Negro*, 28 de junio de 1902, p. 20.

*Confesamos con nuestra franqueza acostumbrada que el Concurso de la Mantilla española no ha tenido el éxito de concurrencia que esperábamos. Solo ciento cuatro concursantes han acudido a nuestro llamamiento, cifra que nos parece insignificante, sobre todo juzgando por nuestras esperanzas. Porque creíamos que este iba a ser el más nutrido de todos los concursos celebrado (...) Consignamos el dato, sin que por él nos lancemos a declarar la decadencia del castizo tocado ni mucho menos a predecir su pronta y rápida desaparición.*



Ilustración 93: 9 de abril de 1910.

A pesar de los intentos por no vincular este fracaso a un menor interés por la mantilla, la realidad era otra: las damas elegantes estaban ávidas de figurines franceses, las novedades de París se imponían con fuerza y la indumentaria castiza definitivamente quedaba relegada a momentos muy concretos. No obstante, la capa, la mantilla y el mantón de manila, fueron prendas que gozaron de prestigio fuera de España<sup>552</sup>, vistas con ciertas connotaciones de distinción y elegancia, pero siempre vinculadas a una visión pintoresca de España.

<sup>552</sup> Así lo relata la cronista de *La Última moda*: «Otra novedad de Primavera que han lanzado a la calle algunos célebres modistos y que no deja de tener gracia, son las capas españolas adoptadas en clase de abrigos de entretiempo. Están hechas de paño fino y de sombríos colores y sencillamente adornadas con cenefas bordadas y cintas de terciopelo negro (...) No sé lo que tendrá de cierto la noticia; pero me han dicho que las elegantes parisienses se pasan las hora muertas delante del espejo

## 7.2.2 La religiosidad popular y el luto

Dentro de este epígrafe incluimos, las referencias a la moda en torno a los acontecimientos religiosos en los tiempos y en las fiestas del calendario litúrgico: el Adviento, la Navidad, la Cuaresma, la Semana Santa, y el Corpus, etc., la recepción de Sacramentos: la Primera Comunión y el Matrimonio y la asistencia a la Misa de los Domingos.

En el Madrid decimonónico, una de las iglesias que tuvo más fama fue la de las Calatravas<sup>553</sup>. Numerosos pintores, dibujantes y escritores plasmaron la salida o entrada de esta iglesia como un acto social y público. El modo de vestir y las normas de etiqueta y decoro tenían mayor rigidez y requerían especiales atenciones cuando se asistía a alguna de estas celebraciones o simplemente cuando se iba a Misa. Lo preceptivo era llevar la cabeza cubierta y llevar en la mano, enfundada en el guante, el misal y el rosario enrollado de manera que quedara visible a los ojos de los demás, como se aprecia en el dibujo de Méndez Bringa publicado en la portada de *Blanco y Negro* del 10 de abril de 1897, en el que vemos a una dama que entra en la iglesia cogiendo agua bendita, vestida con traje oscuro y cabeza cubierta, pertenece al grupo de las elegantes que han sustituido la mantilla por el sombrero (Ilustración 94). También se puede apreciar en la portada publicada el 20 de junio de 1896, (Ilustración 95), aunque no va tan rigurosamente vestida de negro como la anterior, vemos elementos similares: lleva sombrero en vez de mantilla y el rosario prendido visiblemente de la mano izquierda.

---

ensayando el uso de dichas capas, teniendo delate fotografías de chulos y toreros españoles» *La Última moda*, 6 de marzo de 1910, p. 3.

<sup>553</sup> La Iglesia de las Calatravas, pertenecía al convento de la Concepción Real de las monjas comendadoras de la Orden de Calatrava y estaba situada en la Calle de Alcalá, muy cerca de la Puerta del Sol.



**Ilustración 94: Méndez Bringa. Antes del sermón, 10 de abril de 1897**



**Ilustración 95: Méndez Bringa. En Misa Mayor, 20 de junio de 1896**

El primer artículo de este estudio, tiene fecha del 17 de mayo de 1891 y es una carta titulada *¿son flores o no son flores?*<sup>554</sup>, está fechada el 5 de mayo aunque salió unos días después, dirigida a D. Ángel Muro<sup>555</sup>, en Madrid; está firmada, pero la rúbrica no es legible, aunque por los datos que se recogen en la *Antología de Blanco y Negro* lo escribió el Dr. Thebussem<sup>556</sup>. Lo primero que llama la atención es el tipo de texto; se trata de una carta enviada a un experto sobre la materia. Primero el autor hace una reflexión sobre lo que es de *buen tono* en la mesa, y *solicita la opinión* del destinatario respecto a si es adecuado poner flores en la mesa o no<sup>557</sup> y en segundo lugar, la indumentaria adecuada para llevar en Cuaresma. El primer asunto a discutir

<sup>554</sup> *Blanco y Negro*, 17 de mayo de 1891, p. 9.

<sup>555</sup> Ángel Muro Goiri (1839-1897) Autor del *Practicón*, publicado en 1894, fue hasta los años treinta un tratado de cocina muy utilizado por los cocineros españoles. Desde la fecha de su publicación hasta 1928 conoció treinta y cuatro ediciones. MORENO, M<sup>a</sup> Pilar. «Spanish Culinary Autochthony & Culinary Modernity: Maria Mestayer de Echagüe's», vol. 33 *Cincinnati Romance Review* Anderson, Lara. [ed.], Cincinnati Board, 2012, pp. 98-113. Consultado el 13 de abril 2013. En: <http://www.cromrev.com/volumes/vol33/vol33-complete.pdf>

<sup>556</sup> Mariano Pardo de Figueroa y de la Serna (1828-1918) fue un escritor y gastrónomo español, conocido por sus tratados culinarios era conocido como Doctor Thebussem. *Antología de Blanco y Negro...*, vol. 1, p. 33.

<sup>557</sup> Esta cuestión se trataba con frecuencia en los manuales de conducta, así Carmen de Burgos explicara que «para la belleza y el buen golpe de vista, la simetría es necesaria: flores artísticamente dispuestas adornarán la mesa, teniendo cuidado de que no sean de perfume penetrante, cosa que no pueden sufrir los nervios de algunas señoras delicadas y que no se asocia bien al olor de salsas, vinos y condimentos», DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 67.

es el tema de la mezcla de olores, *por cuanto desagrada mezclar el aroma de las flores con el aroma del consomé* y por este motivo concluye el autor que no es buena cosa que en la mesa aparezca un *bouquet* de flores. Utiliza para ilustrar el texto, varios episodios del Quijote, con un tono jocoso y mostrando lo burdo del olor de alimentos en personas, por muy idealizadas que estén. Tanto la moda como todo lo que tenían que ver con los aspectos externos de las reuniones sociales, en este caso lo referente a la decoración, eran considerados de manera simultánea, como reflejo del buen gusto. El modo de comportarse en la mesa y el aspecto exterior con el que uno se presenta, son cuestiones relevantes capaces de hablar por sí mismas.

El otro asunto, sobre el que el autor no presenta ninguna duda y piensa que el destinatario de la carta apoyará la opinión, es la cuestión del uso de una vestimenta adecuada en la Cuaresma. La intencionalidad del autor era dejar de manifiesto que las reglas o la etiqueta que marcaba el atuendo para las ocasiones importantes, como podían ser los acontecimientos de carácter religioso, era una cuestión de gran interés. Las damas debían vestir con recato<sup>558</sup> y seriedad en los momentos que así lo requirieran. De la reflexión que hace sobre el color, decía que debían de prevalecer las tonalidades oscuras, costumbre establecida desde antiguo para mostrar tristeza, luto y llanto. Pero no solo era importante la selección del color sino también un tipo de tejido y un corte concreto para la falda, considerada la prenda principal, junto con los complementos adecuados para *la sencillez y el buen gusto*; de tal manera que una mujer ataviada con *traje de vigilia puede gustar tanto o más que cualquier señora de día de carne*. Por tanto, se entendía que la más *estricta sencillez*, si iba de la mano del buen gusto, no estaba reñida con la elegancia.

Frente a lo que había ocurrido en etapas anteriores, donde la artificiosidad, las líneas barrocas y la profusión de elementos decorativos, combinados más o menos armónicamente, marcaban un ideal estético basado en la acumulación y la superposición, nos encontramos con un nuevo concepto estético que evolucionaba

---

<sup>558</sup> El recato fue una actitud femenina, estrechamente vinculada con la moda, capaz de otorgarle la posibilidad de aumentar o disminuir. Tuvo su origen en los años treinta en la llamada era victoriana, con una moda cuyo principal cometido fue, como ya había ocurrido en otros momentos históricos, dejar oculto bajo un gran volumen de capas de tela, el cuerpo humano: «Hacia 1837, coincidiendo con el acceso al trono de la reina Victoria y con la difusión de las doctrinas utilitarias, se extiende por Europa un aire de sobriedad y recato. Desaparecen las grandes faldas, las discretas capotas sustituyen a los anchos y alados sombreros, los peinados monumentales ceden el sitio a los lisos bandós de Carolina Coronado y de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Y, antes que nadie, adopta el nuevo figurín Isabel II, que ha podido merecer el dictado de reina castiza, por su apego a la tierra (...), pero que en materia de vestir seguía muy de cerca los cambios de París y tenía una gusto regio y seguro», SOLDEVILA, Carlos. *La Moda ochocentista...*, p. 28.

hacia un nuevo gusto por la simplicidad que algunos autores habían asociado a los nuevos cambios culturales<sup>559</sup>.

Las crónicas de moda y los libros sobre el comportamiento social se ocupaban en señalar los principios que definían las pautas de conducta necesarias para cada ocasión. El código del luto<sup>560</sup> fue el mismo durante mucho tiempo y sus reglas se mantuvieron firmes sin apenas variaciones. En la cultura occidental, el color negro se convirtió en expresión de dolor, pero también era considerado propicio para realzar la figura y contribuir a dar un porte distinguido. Para una dama, mostrarse elegante en una ocasión así —poco apropiada para la ostentación— era una señal distintiva del rango y de la capacidad de presentarse con corrección en cualquier situación.

En algunos de los artículos se escribían respuestas a supuestas cartas a las lectoras u otros personajes imaginarios, semejantes a los contenidos de los manuales de comportamiento social. Por ejemplo, en la sección *Cartas de Tita Clara*<sup>561</sup> se daban una serie de recomendaciones sobre el luto en las que se aprecia visiblemente la influencia de estos tratados. La relación directa y clara entre la moda y las emociones queda de manifiesto en la necesidad de manifestar el sentimiento de tristeza a través del vestido:

*El luto es uno de tantos caprichos de la moda que se nos impone por la costumbre general (...) siempre han existido formas de luto para expresar el dolor, pero la prueba de lo arbitrario y convencional de estas formas se*

---

<sup>559</sup> «Fue preciso un cambio político radical, una guerra que mudó la faz del continente europeo, una corriente de idas que vienen del Norte y trae consigo mucha tolerancia y libertad, de que ha de gozar la mujer más cada día, para que el traje cambiase de rumbo y tomase la dirección racional, simpática y artística que hoy lleva. A raíz de la guerra francoprusiana, la multiplicidad de los lutos, la amargura del vencimiento, impusieron a la mujer francesa los colores oscuros y las hechuras sencillas. Siempre que predomina una tendencia a la sencillez, la moda se acerca al ideal del arte: vestir y engalanar respetando la forma natural del cuerpo, sin desquiciar el talle ni desfigurar las líneas. Yo no diré que esto se haya conseguido completamente, pero sí que a eso se propende, y este año más que nunca» PARDO BAZÁN, Emilia. *Por Francia y Por Alemania...*, p. 41.

<sup>560</sup> Durante estos años el luto era un tema importante con una serie de reglas de las que uno no se podía salir «El luto de viuda se conserva dos años; y si bien muy riguroso durante el primero, en los seis meses siguientes pierde algo de sus austeridad, y en los seis restantes, que pueden llamarse de alivio, aunque sin abandonar el color negro, está permitido el uso de blondas, encajes y adornos que hasta entonces se habían excluido. Durante el primer periodo el merino y el crespón son los que privan; después, se usan telas menos severas, pero siempre negras, así los guantes, que empiezan a ser de lana o ante mate, y en el segundo año se usan ya de seda o cabritilla, de la clase corriente. En los últimos seis meses, y gradualmente, va desapareciendo el luto, hasta que al espirar este periodo el color negro deja lugar al gris —con adornos oscuros— y se usan flores en los sombreros y se llevan algunas joyas», BESTARD DE LA TORRE, Vizcondesa de Barrantes. *La elegancia en el trato social...*, p. 251.

<sup>561</sup> Sección que se publicó a partir de 1910, recogía todo tipo de consejos y se narraban algunos sucesos con una nota de humor de los que se podía sacar alguna enseñanza. Esta crónica la firmaba Clara y bajo el nombre aparecían las iniciales C.L de C. *Blanco y Negro*, 30 de abril de 1910, p. 9.

*comprueba por la variedad que los distintos pueblos y las distintas épocas han creído las más apropiadas para aquel objeto.*

Las pautas sobre los colores y la duración de los lutos, no dejaban de estar sometidas a unas reglas que no se debían saltar, para no caer en una falta de corrección que manchara la imagen social. Las entendidas iban afinando en lo que consideraban más adecuado y lanzaban sus propuestas en libros y publicaciones. En este relato la cronista mantiene que, aunque *no hay una razón sólida en que apoyar un juicio sobre estas cosas* ya que se trata de usos y costumbres, hay que atenerse respetando las tradiciones y sin proponer excesivas innovaciones:

*Respecto a este punto, te diré lo que hasta ahora tengo por vigente de esta legislación que no está escrita en ninguna parte. El luto de las viudas es de trece meses; el que se lleva por los padres dura un año; por los abuelos y los hermanos, seis meses; por los tíos carnales y primos hermanos, tres meses de medio luto.*

También se daban orientaciones precisas sobre el llamado *alivio de luto*, una vez pasados los rigores de los primeros meses:

*Quiera la ley de la costumbre que no se salte de pronto del traje de duelo al de color, y ha establecido es transición que llamamos alivio de luto. Respecto del rigor del luto, no me atrevo a darte reglas fijas, porque en esto más que en nada impera despóticamente la moda, y, por lo tanto, varía muy a menudo. Lo fundamental en esto, puesto que hemos convenido en que nuestro traje expresa nuestro dolor, es que la seriedad y la sencillez dominen. El excesivo adorno, sea del color que sea y cualquiera que fuere la tela que se lleve, siempre resultará menos natural y propio para una persona cuyo espíritu acongojado no debe tener pretensiones de lujo ni de vana ostentación. Por esta misma razón encuentro muy lógico que durante el luto riguroso no se luzcan joyas.*

La Condesa d'Armonville en su *Crónica de París*<sup>562</sup> dio algunas normas más sobre el uso del negro. El gran velo que cubría por entero a las viudas en las décadas anteriores, había iniciado su decadencia (Ilustración 96), sustituyéndolo por otros tocados más al gusto de la época (Ilustración 97):

*El rigor de los lutos se ha modificado notablemente: el châte de viuda ya no se usa más que en algún rincón muy escondido. Se le reemplaza con un gran manteau flojo o ajustado. La actividad de la vida moderna ha suprimido el velo grande sobre la cara.*

---

<sup>562</sup> Blanco y Negro, 4 de diciembre de 1910, p. 14.



**Ilustración 96: traje de luto, 1870-1872  
Metropolitan Museum of Art, New York**



**Ilustración 97: La Moda elegante, 14 de noviembre de 1910**

El luto más riguroso continuaba siendo el de las viudas, éstas debían llevar telas mates<sup>563</sup> sin brillos y sin joyas, que se suprimían por entero en el primer año; sin embargo, durante en el segundo año ya se podía llevar el *pañó* y *voile de lana*, *adornado con galones, trencillas y pasamanería*. Para los periodos de medio luto, que para la cronista de *La Mujer y la Casa*, resultaba el más bonito. Nada más atractivo que el blanco, ni más distinguido que el negro, ni más elegante que la unión de los dos colores.

<sup>563</sup> En *La Moda elegante* el tejido que destaca es el crespón «Observaréis en ellos que la tela lisa de lana y el crespón parecen haber invertido sus papeles, ocupando cada uno el sitio que antes ocupaba el otro. Se emplea el crespón en estos trajes como la gasa ó el terciopelo cuando se asocian al paño, y así como los abrigos cubren estas telas en los trajes de color, así cubren el crespón en el luto, con lo cual éste, protegido de la lluvia y del barro por el abrigo, dura más que cuando está en el bajo de la falda, expuesto á todas las contingencias de la proximidad al suelo. No conviene elegir por economía un crespón barato. El de buena calidad cuesta ocho ó nueve francos el metro. Si por necesitar la hechura mucha cantidad el traje resulta caro y se sale de vuestro presupuesto, no economicéis en la calidad, sino elegid otra hechura que necesite menos crespón, poniéndolo en franjas». Sobre los velos también da algunas pautas: «Los velos se llevan menos largos que antes y se suelen colocar con preferencia en punta, á la americana. Se necesita para hacer uno de estos velos 2 m. de crespón blando, en cuyas dos extremidades se hace un jaretón de 7 ú 8 cm. Se fija el velo, por la mitad de su longitud, sobre la parte anterior del sombrero y se extiende hacia atrás en dos largas caídas. Otra manera muy bonita de colocar un velo largo sobre un sombrero redondo es drapeándole en turbante (...) Muchas personas adoptan para luto velos y sombreros de granadina negra; pero para las primeras semanas de un luto riguroso nada sustituye al crespón inglés» *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1910, p. 206.

Carlos Ossorio y Gallardo en la sección *Vida Moderna*<sup>564</sup> escribió sobre las procesiones y la participación del pueblo que tenía un sabor especial, por las posibilidades de ostentación y alarde personal que suponía pasear por las calles en un ambiente de devoción y de piedad. De tal manera que para algunas personas, sin menoscabar la sinceridad de la devoción que en esos años impregnaba el sentir popular, podía tener el mismo significado la asistencia a las carreras de caballos que la asistencia a la Procesión del Corpus, o a una obra de beneficencia. En los tres se daban posibilidades similares de exhibición.

Para llevar a cabo cualquiera de esas actividades, como dice Pasalodos, «fueron fundamentales los buenos modales y conocer la estricta etiqueta social, dado que las diferentes actuaciones estaban sujetas a un código y lenguaje precisos»<sup>565</sup>. Son ocupaciones que respondían a la realidad social y religiosa de este siglo por lo que no era insignificante que el autor se entretuviera en describir la indumentaria que las damas debían llevar en cada una de esas circunstancias; el vestido y los complementos que las mujeres empleaban, estaban sometidos, al igual que en otras circunstancias, al vaivén de la moda y debían integrar los elementos nuevos provenientes de otros países con la máxima exactitud y rapidez.

Para la Procesión del Corpus<sup>566</sup>, el autor hace una breve referencia a la descripción del traje de comunión de las niñas. También los niños respondían a una imagen social, la imagen que daban era la imagen de la familia. Tan importante es que los hijos vistieran con las prendas adecuadas como que lo hicieran sus madres. El uso del color blanco junto con la mantilla era el símbolo de pureza y de inocencia<sup>567</sup>:

*...y en los que lucen las muchachas sus devocionarios de piel de Rusia que acarician los dedos enguantados de blanco, sus rosarios de nácar y filigrana, sus mantillas de madroños con forros de seda, sus vestidos de raso, huecos y pomposos.*

---

<sup>564</sup> *Blanco y Negro*, 31 de mayo de 1891, p. 4.

<sup>565</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 15.

<sup>566</sup> Sistemáticamente, a lo largo de estos años, *Blanco y Negro*, publicó una crónica en la mayoría de las veces acompañada de un dibujo, obra de alguno de los ilustradores asiduos. Méndez Bringa y Cecilio Pla fueron los más habituales, se encargaron de ilustrar estas imágenes durante la década final del siglo XIX y los inicios del XX.

<sup>567</sup> «Expresa la inocencia de las niñas. En adelante, el vestido de novia será blanco, al menos en la ciudad, y blanco será el vestido de primera comunión, blanca la muselina transparente del primer vestido de baile que vela el pudor intacto», DUBY, G., et al., *Historia De Las Mujeres En Occidente*. Madrid: Taurus, 1993, p. 344.



*Ilustración 98: Varela. Primera comunión, 27 de mayo de 1899*

Las obras de los dibujantes de *Blanco y Negro*, recogieron esos momentos, ilustrando con maestría los detalles de la indumentaria y los complementos; como se puede apreciar en el dibujo de Cecilio Pla: *La Procesión del Corpus*<sup>568</sup> (Ilustración 99) en el que se ve algunas mujeres con sombreros y vestidos a la moda, entremezcladas con otras mujeres que se identifican por los grandes mantones de flecos. En la calle y en el espacio público, a diferencia de los salones y palacios, no hay sitios reservados y el mestizaje social era una realidad.

---

<sup>568</sup> *Blanco y Negro*, 2 de enero de 1897, p. 17.



*Ilustración 99: Cecilio Pla. La Procesión del Corpus  
2 de enero de 1897*



*Ilustración 100: Méndez Bringa. La Procesión, 19 de  
junio de 1892*

Podemos ver otra imagen similar en la obra de Méndez Bringa, titulada *El día del Corpus*<sup>569</sup> (Ilustración 101), publicada doce años después. Representa este mismo acontecimiento, en el que se aprecia un grupo de transeúntes esperando que llegue la custodia procesional. Entre un vasto panorama de cabezas masculinas y rostros adustos, de escaso interés, se encuentran dos mujeres. Una de ellas, la que se encuentra en primera línea, parece ajena a la procesión, con traje negro y mantilla de blonda prendida con flores en el pecho, similar a un figurín, acapara la atención del dibujo. Al fondo, se ve otra dama vestida a la moda, con traje estilo Imperio de color claro, portando un gran sombrero, también ajena a la procesión, parece que está mirando a la dama de indumentaria castiza principal protagonista. Como se percibe, no se trata de una pintura religiosa sino una pintura de carácter social. La procesión pasa a un segundo plano, mientras cobra importancia la ambientación que se genera con ese motivo. La religiosidad de las protagonistas queda en entredicho al ser suplantada por la coquetería que manifiestan.

<sup>569</sup> *Blanco y Negro*, 12 de junio de 1909, p. 12.



*Ilustración 101: Méndez Bringa. El día del Corpus, 12 de junio de 1909*

La asistencia a la misa fue otro de los temas tratados. En el artículo *Madrid. La Misa de doce en las Calatravas*<sup>570</sup>. Las pequeñas aglomeraciones a la salida eran habituales por cuanto se trataba —al igual que las procesiones— no solo de una devoción sino también un lugar de encuentro:

*Las muchachas, aéreas y vaporosas, con sus trajes primaverales de fular y sus calados sombreros de paja, y la sombrilla y el devocionario en la mano, aparecen sonrientes y enajenadas, diciendo a los pollos que esperan en la acera con sus grandes ojos elocuentes.*

Todo ese arte de la coquetería tenía en los sucesos religiosos un escenario muy deseado para mostrar la gracia estudiada y programada de una manera más recatada a cómo se solía hacer en acontecimientos más mundanos. Sin cosméticos, ataviadas con mantilla o con sombrero y vestidas con la sobriedad de los trajes oscuros y poco adornados, se unía elegancia y religiosidad con un vestuario acorde compuesto de pocos elementos pero muy elocuentes. El asunto de la salida de la Iglesia, y la asistencia a la misa mañanera, fue un tema que inspiró a pintores y escritores, entre ellos Adolfo Lozano Sidro. En 1910 dibujó, bajo el título *Misa Mayor*, a un grupo de damas saliendo de la Iglesia con las mantillas anudadas y trajes oscuros. Esa adustez

---

<sup>570</sup> *Blanco y Negro*, 12 de junio de 1892, p. 11

del vestuario, contrasta con los gestos descarados de algunas de ellas que buscan con la mirada algún que otro admirador, mientras otras continúan en actitud de recogimiento (Ilustración 102).



Ilustración 102: A. Lózano Sidro. *Misa Mayor, 25 de septiembre de 1910*

El periodista Enrique Sepúlveda en *A Misa*<sup>571</sup>, también vincula el hecho religioso con un acto social. Acompaña el artículo un dibujo de Méndez Bringa en el que se ve a una dama con traje oscuro, mantilla, rosario, devocionario y sombrilla. (Ilustración 103) En segundo plano unos caballeros con abrigo largo, la observan con sonrisa maliciosa entre el pequeño tumulto de gente que llena la calle a la salida:

*¡A misa! La mujer elegante no va nunca a misa antes de las once, porque las buenas católicas del paganismo artístico, que visten la devoción con trajes excéntricos y velan de noche en éxtasis mundano ante el altar de su culto necesitan despertar tarde y desayunarse fuerte, y armarse de todas armas y hacer resoluciones firme de salir en complicada negligé. En la calle, compuestas y tentadoras, procuran velara el rostro dejando libre la aspillera de los ojos y expedita la falda estrecha para las cadencias y ritornelos de un andar que por ser español y madrileño tiene encantos misteriosos. El mayor sacrificio que podía imponerse a una madrileña de clase distinguida o plebeya sería el obligarla a andar a compás, en línea recta, sin ondulaciones ni oleadas de tela, ni nada de eso que constituye el garbo de la tierra, contenido o estrepitoso, que forma la ilusión de los*

<sup>571</sup> Blanco y Negro, 21 de marzo de 1896, p. 12.

*extranjeros y la dicha de los españoles (...) Solo hay que notar, por lo que respecta al escenario, que a unas iglesias van las señoritas casaderas del beau monde y las damas huppees de los salones a la moda, y a otras la chula clásica, la hija legítima de la manola, la obrera que trabaja seis días a la semana para sacar a relucir los domingos todas sus galas y perendengues y asistir a la misa de la Paloma o san Millán cubiertas cabeza y pecho con flores de estación. (...) ¡A misa! Salir de casa a pie, sin polvos adherentes, ni otros emplastos; arrebozarse en una mantilla de blonda, imán de hechizos, o vestirse la falda de paño ó de seda, ondulante, sencilla y de airoso corte; avivar la cadencia rítmica de un cuerpo seductor que pocas horas antes estaba dormido y ahora revive a proporción que siente las mordeduras...dulces de las miradas que se clavan como centellas en su talle y semblante; reinar en la calle como se reina en los salones, en estos con el lujo deslumbrador y en aquella con el contoneo bizarro, es alcanzar la doble realeza de la mujer compuesta y de la hembra sin aderezar.*

Se trata de un ejemplo más de esa visión masculina de la mujer que se centra en el halago de la imagen. En este caso cabe destacar, como un rasgo definitorio de este modo de pensar y de ver la realidad femenina, la descripción que deriva de la creación de un estereotipo de la mujer: la castiza madrileña, garbosa en sus movimientos, con ese aire chulesco, donde la ropa ayuda, sin lugar a duda, a definir este icono.



Ilustración 103: Méndez Bringa, 21 de marzo de 1896

Otra de las iglesias populares y castizas de Madrid era la iglesia de San Pascual, más conocida como *las Pascualas*, situada en pleno Paseo de Recoletos, también era considerado una lugar de moda, sobre todo los domingos:

*Veranos atrás, la juventud oía misa en Calatravas o en San José y pasaba luego a la acera opuesta de la calle de Alcalá. Este año el sitio preferido por los elegantes ha sido el paseo de Recoletos. La pequeña iglesia de «las pascualas», rebosa de gente en los días festivos, y una vez cumplido el precepto dominical, el paseo de recoletos se convierte en un ascua de oro. Junto a los jardinillos, y a la sombra del arbolado el «todo Madrid» que se queda en al corte pasea de arriba abajo, y los jóvenes de uno y otro sexo flirtean y charlas en las sillas de alambre, luciendo las toilette de verano que por razones poderosa no han podido exhibirse en la Concha o en Boulevard donostiarra<sup>572</sup>.*

En el dibujo de Muñoz Lucena (Ilustración 104) se puede apreciar esta escena: al fondo la puerta de la iglesia abierta y en el primer plano un grupo nutrido de damas sentadas en sillas con las sombrillas abiertas y luciendo las modas veraniegas. Las famosas *sillas de Recoletos* que aparecerán en más de una ilustración eran un buen lugar desde donde presenciar cualquier tipo de escena que se representara en la calle.

<sup>572</sup> Blanco y Negro, 21 de septiembre de 1895, p. 1.



*Ilustración 104: Muñoz Lucena, 21 de septiembre de 1895*

Una imagen más sincera del fervor religioso, la vemos en la obra de Cecilio Pla, *La mujer madrileña en cuaresma*<sup>573</sup> (Ilustración 105), vestida de riguroso negro y con mantilla, a la salida de la iglesia. Detrás de ella, se aprecia la imagen de otra mujer de espaldas y vestimenta más sencilla, dando una limosna a un pobre. La dama que sale de la Iglesia transmitía una imagen recatada, en contraposición con otros dibujos en los que mediante el gesto de recoger la falda o en la manera de mirar, se podía percibir un cierto atrevimiento. La indumentaria contribuía a mostrar esta imagen: el rigor del negro, las mangas extremadamente largas, los complementos religiosos: rosario y misal y el ademán tranquilo, conformaban una imagen mucho más serena y apacible de la devota madrileña. Contrastaba con las otras imágenes, obra de Méndez Bringa, (Ilustración 106) publicada dos años más tarde y que representaba a una feligresa saliendo el domingo de ramos. La elegante vestía una capelina corta o pelerina con cuello levantado guarnecido de piel, llevaba sombrero con velo incorporado y portaba las palmas y las ramitas de olivo de la ocasión. O la imagen publicada en 1908 (Ilustración 107).

---

<sup>573</sup> *Blanco y Negro*, 20 de marzo de 1897, p. 8.



*Ilustración 105: Cecilio Pla, 20 de marzo de 1897*



*Ilustración 106: Méndez Bringa, 25 de marzo de 1899*



*Ilustración 107: Méndez Bringa. Sábado de Gloria, 18 de abril de 1908*

Se publicó una breve novela de carnaval escrita por Francisco Acebal, y José Roure titulada *Atracción del misterio*<sup>574</sup>; era una breve historia de Carnaval, en la primera parte se describe cómo debía ser el atuendo de una dama que iba a la iglesia a confesar:

*Bueno Nacha, venga las medias....No mujer ¿te parece que voy a ir con las caladas?... tampoco con las escocesas. Eso, negras... ¿ir sin...? Déjame de penitencias; mira comprendo lo que hace Julia; siete enaguas hasta parecer Isidra, pero ir sin... (...) Déjame chapuzar en agua fría, que si el padre me ve con cara de sueño...Dame el corsé alto, la falda negra...esta no que cierra por delante; la de doble vuelo...Andando (...) a paso vivo, arrebujado el rostro en la mantilla.*

Varios dibujos de Méndez Bringa ilustraban el relato de la dama protagonista, en el primero (Ilustración 109) se aprecian los elementos descritos en el texto: la falda oscura y el cuerpo con la chaquetilla ajustada, guantes, la mantilla colocada al gusto de la época sobre la cabeza y cayendo los flecos laterales por delante, la espalda despejada. En el dibujo se aprecia el vuelo sinuoso tanto de la falda en movimiento, como de una de las caídas de la mantilla. Esta estética de arabesco en movimiento emparentaba con la ornamentación modernista de los carteles de moda de Varela o Carlos Vázquez; véase el famoso dibujo publicado el 4 de marzo de 1905 titulado *La de las serpentinas*<sup>575</sup> (Ilustración 108). El vuelo de la falda junto con la posición en diagonal del cuerpo y el zigzagueo de las serpentinas multicolores, producían un efecto de agitado movimiento.

---

<sup>574</sup> *Blanco y Negro*, 8 de febrero de 1902, p. 9.

<sup>575</sup> Las serpentinas están relacionadas directamente con los bailes de máscaras y el carnaval, como se ve en muchas ilustraciones y pinturas de algunos de los artistas que han plasmado las fiestas más populares. Aunque el tema de los disfraces esté relacionado de alguna manera con las cuestiones indumentarias, no ha sido objeto de este estudio, aunque las referencias y las imágenes de los principales ilustradores en *Blanco y Negro* son numerosas; como alude Pérez Rojas «las ilustraciones publicadas en la revista *Blanco y Negro*, son muy elocuentes del gusto por la imágenes del frenesí carnavalesco, una fiesta que además se vio, a finales del XIX, animada con los lanzamientos de *confetis* y las serpentinas, cuya presencia se especificaba en casi todos los programas de las celebraciones», PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 65.



Ilustración 108: Carlos Vázquez. *La de las serpentinas*, 4 de marzo de 1905



Ilustración 109: Méndez Branga 8 de febrero de 1902

Entre el pueblo era costumbre arreglarse para los acontecimientos que rodeaban la festividad del patrón. Algunos santos eran especialmente aclamados por la devoción popular, como ocurría con San Antón o San Roque y se recoge en *Cuadros madrileños*<sup>576</sup>:

*Ponte, si quieres ir conmigo p'hacia la iglesia del santo, las botas de tafilete y la falda azul de barro, y el vestido hechura sastre, y el mantoncito alfombrao, y como yo también pienso ponerme de tiros largo.*

Medina Vera en 1909 dibujó también la salida de la iglesia en *A la puerta de la iglesia*<sup>577</sup> (Ilustración 110), esta escena representa a dos damas, parecen madre e hija a la moda y con grandes deseos de captar la atención, como se aprecia en la manera de mirar de ambas. La dama más mayor, podríamos decir que representaba la modernidad venida de fuera, no llevaba mantilla sino sombrero y una atrevida estola de armiño —una piel cara y de rango real—, le acompañaba un vestido negro en contraste con los guantes blancos y la estola; el sombrero más bien pequeño, adornado con dos largas plumas y un broche. La dama joven, sin embargo, llevaba un elegante y ajustado traje negro que recogía por detrás, con ese gesto típico, mantilla de blonda que cae por delante, prendida con un broche de flor roja en el

<sup>576</sup> *Blanco y Negro*, 18 de enero de 1908, p. 6.

<sup>577</sup> *Blanco y Negro*, 10 de abril de 1909, p. 17.

pecho en consonancia con la de la cabeza. Tanto la madre como la hija, llevan los pequeños misales con sus cierres metálicos y los rosarios como un elemento decorativo más que cuelga de las muñecas.

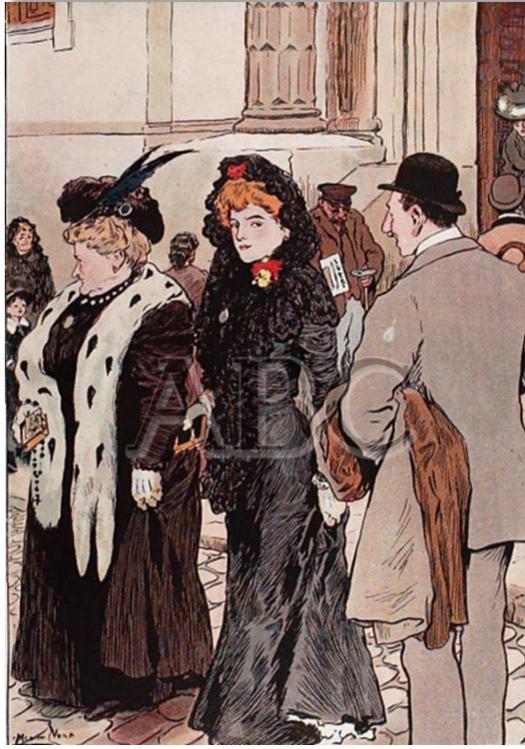


Ilustración 110: Medina Vera, 10 de abril de 1909

### 7.2.3 En el paseo

Desde finales del siglo XVIII, tanto el progreso urbano, como el asentamiento de personas ilustres en las principales ciudades europeas, supusieron un crecimiento de las urbes y un cambio en la imagen de los espacios públicos. La creación de jardines, plazas, y otros lugares, culminaría en la siguiente centuria transformando definitivamente el aspecto de la calle, al convertirla en escenario privilegiado para interpretar una parte importante de la vida social.

Entwistle considera que en este siglo se había producido un significativo desarrollo del movimiento; un ir y venir por calles, jardines y plazas, que aunque originariamente lo iniciaran las élites, muy pronto se propagó entre todas las clases sociales<sup>578</sup>. Litvak apunta también, que «este es el espíritu que triunfa en todos los

---

<sup>578</sup> «En Inglaterra o Francia los miembros de la *sociedad* irían a visitar, a pasearse y de compras a lugares que abarcarían desde los jardines y parques de recreo, como los Vauxhall o Ranelagh Pleasure Gardens, hasta los teatros, exposiciones, grandes tiendas, carnavales, bailes celebrados en salones de encuentro de todo el país. Estos escenarios tenían su estación, Bath y Londres eran visitados en diferentes momentos en el calendario social por los aristócratas de

aspectos prácticos de la vida en el siglo del movimiento, la transición, la rapidez y el cambio»<sup>579</sup>.

El desarrollo de lo cambiante, de lo que no es permanente, de las transformaciones, de las posibilidades que se dieron en el llamado *siglo del movimiento*, tuvieron su origen, en parte, gracias al prodigioso avance del transporte que facilitó enormemente la capacidad de trasladarse de un lugar a otro. Indudablemente, los logros del siglo transformaron los modos de vida y las costumbres. El deseo de permanencia y un cierto modo de vida estático de las sociedades de antaño, se vieron frenados por el continuo deseo de cambio que influyó en la búsqueda constante de novedades.

No solo se producían estos desplazamientos por una exigencia, sino que el paseo, comenzó a tener identidad propia, directamente relacionada con el ocio. Además de la antigua costumbre de las visitas a otras familias de linaje, la afición por las compras, las visitas a exposiciones, los *gardens party*, las carreras de caballos, las inauguraciones, etc.; o simplemente el paseo por jardines y plazas fueron iconos que cada vez se hicieron más habituales de la alta sociedad<sup>580</sup>. Ese *ir a* requería una acción que en sí misma ya poseía un valor social lleno de referencias, particularmente en las mujeres. Como dice Pérez Rojas, en las imágenes y representaciones en las que estas aparecen yendo de un lugar a otro, se verá un cierto *aire de salón*<sup>581</sup>.

Las ferias internacionales y las Exposiciones nacionales y locales que se iniciaron a mediados del siglo XIX<sup>582</sup>, marcaron la pauta de la vida elegante en la

---

provincias. Aunque estas actividades eran principalmente el centro de atención de un reducido grupo privilegiado, actividades como el paseo que antaño estuvo reservado para la élite, despegaban como pasatiempos populares entre los trabajadores asalariados de las grandes ciudades, y el teatro, que también había sido una forma restringida de entretenimiento, se abrió a una audiencia más amplia», ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 125.

<sup>579</sup> LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes...*, p. 11.

<sup>580</sup> Desde casi el inicio del siglo XIX el paseo se convirtió en el «lugar más difuso de convivencia». En las grandes ciudades como Berlín, Viena, Roma, París o Londres «habrá un lugar donde todos los días concurrirán las gentes para encontrarse, para exhibir su coche, su caballo, su *toaleta*; el joven recién llegado a Londres se vanagloria del recién aprendido estilo en que monta su caballo, la mamá hará que luzca el nuevo traje de sus hijas casaderas, el banquero enriquecido hará que lo vean en un flamante modelo de coche. Unos pasearan a unas horas, por un lado, a pie, se sentarán; más tarde comentarán lo oído o visto, y esos lugares serán el *El Prater*, *El Pincio Las Tullerías*, *El Prado*, *La Boquería*, etc.», MENÉNDEZ PIDAL Gonzalo. *La España del siglo XIX...*, vol. 1, p. 320.

<sup>581</sup> «los refinados y afectados movimientos y ademanes de las damas que trasladan a la calle el espíritu del salón», PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 28.

<sup>582</sup> En 1851 tuvo lugar en Londres la primera de estas Exposiciones de alcance universal «El Palacio de Cristal, levantado en el Hyde Park en 1851 albergó la primera feria mundial. Allí se presentaron los productos de la industria moderna: medios de locomoción, maquinaria industrial y

calle. El espíritu del siglo llevaba consigo el deseo de exhibición de lo que suponía un avance, de manera que fuera accesible a toda la ciudad cuyos habitantes participaban bulliciosamente de esos encuentros. Los progresos técnicos más sobresalientes de cada país que se materializaban, en los objetos y en la misma configuración del recinto, se exponían a los ojos de todos.

La alta sociedad aprovechaba estas ocasiones para la propia exhibición. Las damas europeas que visitaban las exposiciones —ya fuera en París, en Londres o en Viena— debían pensar bien el tipo de prendas que iban a lucir ante tantas miradas. Los trajes de día o de paseo tenían unas connotaciones específicas cuando se asistía a una exposición, llegando a acuñar el término *toilette exposición*, como veremos más adelante en el apartado de las crónicas. Las revistas de moda informaban de las exposiciones que se inauguraban cada temporada, a la par que aconsejaban y describían los modelos para asistir a estos eventos con todo lujo de detalle:

«Con la hermosa primavera gozamos a la vez de la bella estación de la vida elegante y aristocrática: el concurso hípico que reúne en el Palacio de la Industria una multitud de damas a cual más distinguida y la Exposición de los pastelistas, que es el *great* acontecimiento de actualidad, ofrece ocasiones de mostrar el lujo y la elegancia (...) Pocos vestidos claros: pocos sombreros primaverales, que anunciarán la gran exhibición de modas del 1 de Mayo: me refiero a la apertura del salón de Bellas Artes. Pero las reuniones del Hípico, la recepción de Loti en la Academia francesa y la soirée que dio Mme. Adam la noche misma en honor de su joven amigo, nos ha dado ya el desquite. Por interés que ofreciese la solemne recepción del ilustre autor del Pescador de Islandia, séame permitido, en gracia de mi sexo, distraerme de la ceremonia en sí para admirar lo que los caballeros llaman trapos, siquiera sean trapos muy elegantes y que yo tengo la misión de inquirir y reseñar»<sup>583</sup>.

Las páginas de *Blanco y Negro* también mostraron esta realidad en diversos artículos. Uno de ellos publicado en la sección *Vida Moderna*<sup>584</sup>, con motivo de la Exposición Bienal celebrada en el Palacio de Cristal<sup>585</sup>. El autor ofrece una descripción del atuendo para el público femenino, cada vez más cultivado e interesado por los acontecimientos de la vida cultural de Madrid:

---

agrícola, diseños arquitectónicos, estatuas, muebles, instrumentos ópticos y musicales, textiles, etc. La civilización del consumo daba sus primeros pasos y el público, encantado, identificaba el progreso técnico con el humano», LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes...*, p. 12.

<sup>583</sup> *La Moda elegante*, 30 de abril de 1892, p. 181.

<sup>584</sup> *Blanco y Negro*, 24 de mayo de 1891, p. 36.

<sup>585</sup> En París y en otras ciudades europeas, como es el caso de Madrid, se planearon recintos tomando como ejemplo el modelo del Palacio de Cristal de Londres: un gran edificio central en forma de basílica y una serie de anexos que acogía a los distintos expositores. LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes...*, p. 13.

*La mujer moderna que sabe agradecer tales extremos más porque los adivina que porque los ve, corresponde en la forma que puede hacerlo a los que en su honor batallan y asisten todas las tardes a la Exposición, galantemente prendida con trajes blancos de batista salpicado de miosotys, semejando a las fantásticas apariciones de las leyendas alemanas, con enormes sombreros de paja de color de los trigos, que recuerdan a los pastores de Watteau, y librando a sus rostros de gardenia de los ardores del sol con las sombrillas tornasoladas en rojo, que forman en la planicie, vistas de lejos, un campo de amapolas.*

El desarrollo urbano, con las nuevas medidas de higiene y saneamiento —sistemas de alcantarillado, recogidas de basura y limpieza de las vías— así como el desarrollo del alumbrado, lograron que las calles fueran cada vez más habitables propiciando un continuo crecimiento de la vida elegante. Las ciudades comenzaron a proveerse de lugares ajardinados con avenidas y tramos para andar, pasear y mobiliario urbano para sentarse. A lo largo del siglo XIX, toda Europa comenzó a tratar los jardines como extensiones de la misma ciudad. Los parques cobraron gran importancia en todos los programas de renovación y mejoras urbanas, encabezadas por París con sus importantes bulevares, avenidas con arbolado, plazas y parques; de manera que la naturaleza se introdujo en las ciudades de una manera racional y ordenada por el hombre. La burguesía y la aristocracia percibían los parques y paseos como «un espacio de deleite de relaciones, de ocio, pero sobre todo de exhibición; es un gran salón de baile con luz natural»<sup>586</sup>. Esas relaciones que se establecían al aire libre, estaban igual de regladas que las que se desarrollaban en cualquier acto social. Existía una etiqueta y la indumentaria no era ajena a ella.

A finales del siglo XVIII, la ciudad de Madrid presentaba un aspecto de casco urbano compacto y cerrado, donde los jardines se situaban en las propias viviendas o monasterios, delimitados por muros y tapias, en ningún caso abiertos al exterior. Solo en las zonas periféricas, se abrían algunos espacios verdes como la Casa de Campo, la Real Florida y por el lado oriental el Buen Retiro. Durante el reinado de Carlos III se inauguraron algunas zonas verdes y algunos paseos con arbolado<sup>587</sup>. Durante el

---

<sup>586</sup> BLANCO CARPINTERO, Marta. «Traje sastre hacia 1905», *Modelo del mes*. Museo del Traje, marzo 2008, p. 11.

<sup>587</sup> Como explica la profesora Ariza Muñoz estos espacios con arbolado fueron «los tridentes meridionales, que partían de la Puerta de Toledo y de la de Atocha, entre los que destacaba el paseo de las Delicias, en el que, al igual que en los otros, abundaban los olmos y que pronto se convirtió en uno de los más populares de la corte, tal y como lo refleja el óleo de Francisco Bayeu. Además del gran eje oriental, que empezaba a formarse partiendo desde la puerta de Atocha, con el Paseo del Prado, el recién ejecutado Salón del Prado (trazado por José de Hermosilla) completaban la belleza de esta zona los magníficos neoclásicos, igualmente mandados hacer por Carlos III a Juan de Villanueva, el Museo de Ciencias Naturales (hoy, del Prado), el observatorio Astronómico y el mencionado Jardín Botánico.

siglo XIX algunos de estos espacios reales se abrieron a la población madrileña, por ejemplo el Parque del Retiro<sup>588</sup>. A la vez, la iniciativa municipal comenzó a dotar a la capital de algunas zonas verdes, creando paseos, plazas ajardinadas y parques públicos. De todos estos paseos destacó, el eje comprendido entre la Puerta de Atocha y el Paseo del Prado que se convirtió en una de las zonas predilectas de los madrileños «que paseaban por ella a pie, a caballo o en coche, luciendo sus mejores galas»<sup>589</sup>.

El Parque del Retiro, fue un motivo constante en las crónicas y en los dibujos que se publicaron en *Blanco y Negro*. Se trataba de un espacio abierto y popular, destinado al recreo y a los paseos de la población; similar a los parques y jardines de las principales ciudades europeas, como el *Bois de Boulogne* de París. Cecilio Pla fue uno de los grandes dibujantes que reflejó esta imagen como se puede apreciar en la portada: *En los jardines del Buen Retiro*<sup>590</sup> (Ilustración 111). Las dos mujeres que componen la escena, visten bajo los dictados de la moda imperante: voluminosas y exageradas mangas *jamón*, y pequeños sombreros repletos de decoración. A esta misma portada también hizo alusión Pérez Rojas en su catálogo sobre la ciudad placentera<sup>591</sup>.

---

Este gran eje oriental continuaba con el Paseo de Recoletos, que acaba en la Puerta del mismo nombre» ARIZA MUÑOZ, M.C., *Los jardines madrileños en el siglo XIX*. En OTERO CARVAJAL, Luis E. (ed.); BAHAMONDE, Ángel (ed.). *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Madrid: Cidur, 1986, p. 521.

<sup>588</sup> «con Isabel II se produjo la pérdida de parte de algunos de estos lugares (como fue la zona occidental del Buen Retiro, que vendió al Estado en 1865), o se perdían otros en su totalidad (como Vista-Alegre, que fue enajenada al marqués de Salamanca en 1859 (...) esta pérdida de Posesiones que sufrió la Corona se completó con la Revolución de 1868, tras la cual desaparecería la Florida y el Buen Retiro se convertía en Parque público; conservándose únicamente el Campo del moro y la Casa de Campo», *Ibidem.*, p. 527.

<sup>589</sup> *Ibidem.*, p. 531.

<sup>590</sup> *Blanco y Negro*, 11 de julio de 1896.

<sup>591</sup> «Dos señoritas emperifolladas de Cecilio Pla, con ese aire que hace a todas sus féminas miembros de una misma familia, abren una portada de *Blanco y Negro* de 1896 titulada *En los jardines del Buen Retiro*, recordándonos con sus sillas y arcos de luces del fondo, la animación de un lugar de reunión, que en ciertos momentos del año era como una verbena urbana», PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 110.

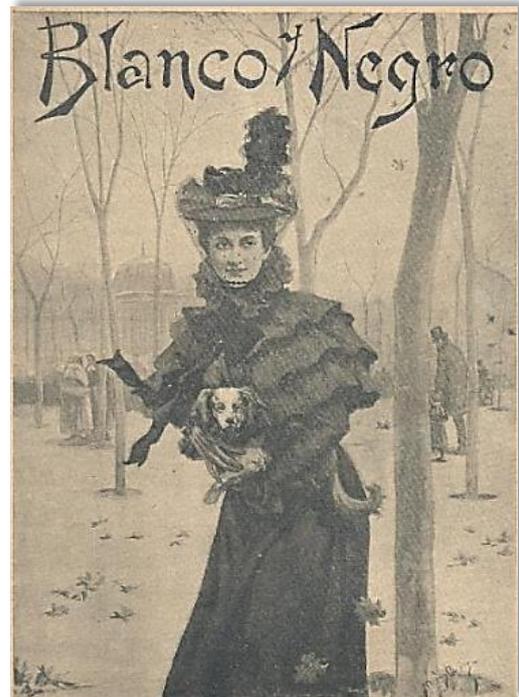


*Ilustración 111: Cecilio Pla. En los jardines del Buen Retiro, 11 de julio de 1896*

Esta temática de la mujer paseando por parques, calles o jardines, siempre vestida de manera elegante fue relativamente frecuente en las portadas de los primeros años lo que le daban a la revista ese aire moderno y a la vez distinguido desde sus inicios. Lo vemos, en algunas de las obras de Méndez Bringa, verdadero cronista y experto en representar a la mujer a la moda, como se aprecia en *Pajarita de las nieves* (Ilustración 112); *Los primeros fríos* (Ilustración 113); *Primavera en invierno* (Ilustración 114), y en la obra de otros ilustradores y pintores, como veremos a continuación.



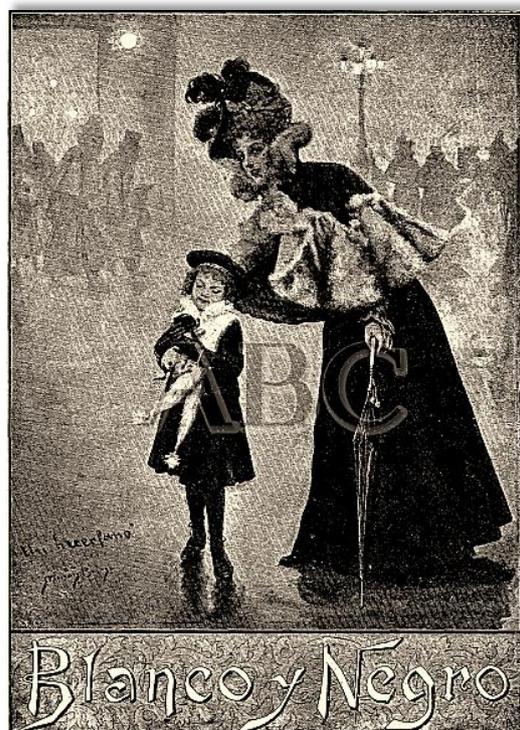
*Ilustración 112: Méndez Bringa. Pajarita de las Nieves, 18 de enero de 1896*



*Ilustración 113: Méndez Bringa. Los primeros frios, 11 de diciembre de 1897*



*Ilustración 114: Méndez Bringa. Primavera en invierno, 9 de enero de 1897*



*Ilustración 115: Méndez Bringa. Un huérfano, 23 de enero de 1898*

Además del Retiro, el Paseo de Recoletos, poseía un encanto especial para pasear o simplemente estar y sentarse en las sillas que se disponían en la calle y que formaba parte del mobiliario tradicional<sup>592</sup>. Ya Mesonero Romanos hablaba en los años treinta en sus artículos recogidos en las *Escenas Matritenses* de estos sitios como un lugar de exhibición para las mujeres<sup>593</sup>.

A estas sillas de gran fama dedicó un artículo Luis Tapias, con dibujo de Sancha<sup>594</sup>.

*Todos las conocéis. Están alineadas a lo largo de la acera izquierda del alegre paseo y en el corto espacio que separa la fuente de Cibeles de la iglesia de las Pascualas. Son unas desvencijadas sillas de alambre retorcido. Tienen unos curvos brazos de hierro, y pueden plegarse sobre sí mismas para mayor comodidad en su transporte.*

Desde estas sillas se podía asistir al espectáculo callejero, al que una gran variedad de transeúntes tenían acceso:

*Las sillas de Recoletos son democráticas y con cariñosa igualdad acogen al sportman y al golfo. Sobre la trama de la rejilla de sus asientos hallan descanso los ricos y los miserables, los cursis y los elegantes, los vagos y los obreros.*

Esta escena ya la dibujó, años antes, Díaz Huertas, con el título: *En Recoletos* (Ilustración 116). La protagonista, de riguroso negro, con alguno de los elementos indumentarios que ya hemos visto, destaca los ahuecamientos de las mangas, y el velo moteado para proteger el rostro. También Xaudaró con su inconfundible estilo

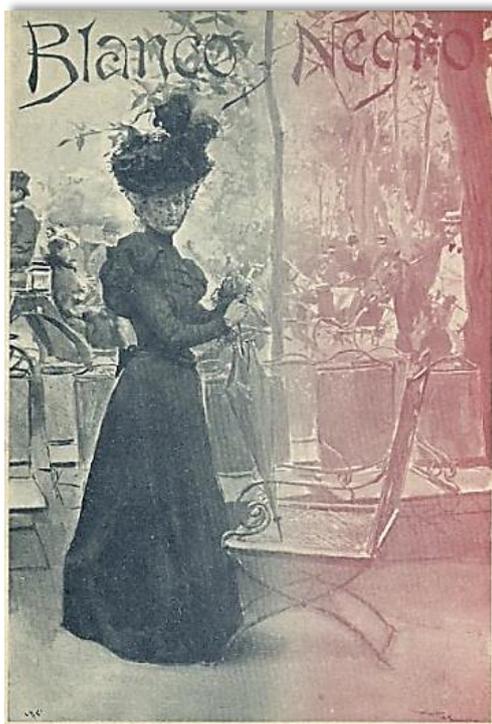
---

<sup>592</sup> Sobre estas sillas Pérez Rojas dice que «como las de las Ramblas de Barcelona, las de la Alameda de Valencia, las de los cafés o las puertas de los casinos situados en las calles mayores de otras ciudades menores, era un buen observatorio para escudriñar desde dentro lo que sucede y pasa por la calle», PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 95.

<sup>593</sup> «Consistía, pues, mi feliz encuentro en una de esas muchachas chiquitas, estereotípicas y de faltriquera, que se reproducen en todas partes y a todas horas, como una edición completa a mil ejemplares; que en invierno solemos hallar en el Prado tornando el sol, y en verano tomando la luna; que en febrero engañan con máscara de alegría, y en marzo con máscara de devoción; que en abril asisten a las tinieblas, y en mayo a la pradera de San Isidro a ver salir el sol; que en junio pasean la carrera del Corpus, y en julio la de la plaza de toros; que en agosto se bañan en todos los establecimientos posibles, y en setiembre ya están puestas en feria en la calle de Alcalá; que en octubre miran los cuadros de la Academia, y en noviembre los epitafios del campo santo; que en diciembre frecuentan los dulces de la Plaza, y en enero los patines del Retiro; y que en todos los meses, en todos los días, en todas las noches, llenan todas las calles, todas las tiendas, todas las iglesias, todas las tertulias, todas las procesiones, todos los circos, todas las romerías, todos los teatros, todas las misas de tropa, todos los entierros, todas las revistas, todas las entradas triunfales y todas las asonadas; desde la puerta de Toledo hasta el jardín de Apolo; desde la Plaza de Toros a la Casa de Campo; muchachas, en fin, pólipos, azogadas, imánicas, verdaderos kaleidoscopios multiformes, reproducciones fantásticas, y resolución práctica del problema del movimiento continuo», MESONERO ROMANOS, Ramón *Escenas matritenses*. [en línea]. Consultado el 22 de mayo 2014. En: [www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital)

<sup>594</sup> Blanco y Negro, 8 de mayo de 1909, pp. 19-20.

de líneas esquemáticas, dibujó este entorno abierto de paseos por parques y jardines. En la portada *Dios nos valga* (Ilustración 117), podemos apreciar algunos cambios indumentarios: los volúmenes de las mangas han perdido fuerza y apenas ha quedado un recuerdo en la parte del hombro, la chaquetilla que acompaña el conjunto es de pequeñas dimensiones a modo de bolero abierto que veremos repetidamente, el sombrero que gana dimensiones y la falda que ya se va estrechando a la altura de las caderas y sin faltar la aclamada sombrilla roja, a juego con el vivaz refajo que asoma por el bajo de la falda y que le dibujante se apresuró a destacar. Otro dibujo de Sancha publicado en 1905 (Ilustración 118) repite la escena, se ve en primer lugar las conocidas sillas y el contraste de los tipos populares: la aguadora y las dos distinguidas damas vestidas de blanco con elegantes sombreros y una nota de color gracias al abanico rojo.



**Ilustración 116:** Díaz Huertas. *En Recoletos*, 29 de mayo de 1897



**Ilustración 117:** Xaudaró. *Dios nos valga*, 31 de marzo de 1900



Ilustración 118: Sancha. *En la playa de Recoletos, 12 de agosto de 1905*

Las recientes corrientes higienistas, además de impulsar medidas de salubridad para los núcleos urbanos, también aconsejaban que se realizaran caminatas y excursiones pues resultaban saludables para el organismo. El contacto con la naturaleza era beneficioso y era muy aconsejable el ejercicio físico al aire libre para el bienestar. Se recomendaba que se anduviera todos los días entre uno y tres kilómetros y *lo más higiénico* era que estos paseos se realizaran por la mañana. Así se relata en la amplia crónica de K. Uberal, titulada *Las mañanas del bosque de Bolonia*<sup>595</sup> publicada en 1907:

*La Moda, cuyos decretos se apresuran a cumplir fielmente cuantos se tienen por elegantes, ha establecido la obligación de pasear de diez a una de la mañana en el bosque de Bolonia, en el sitio que se llama el Sendero de la Virtud (...) Todo el mundo da un paseo matinal por el bosque, sea a pie, sea a caballo, por la Vía que bordea el Sentier de la Vertu, o sea en coche o automóvil por la de Longchamp que limita el paseo de caballos. El motivo que todos invocan para esta costumbre de moda es la higiene, pero no falta quien crea y asegure que el móvil verdadero es el snobismo.*

Las fotos que acompañan este artículo (Ilustración 119), muestran al grupo de mujeres en el Bosque *punto de cita de las elegantes parisienses* que realizaban estos paseos. Como dice el mismo autor nos encontramos en *pleno reino de las apariencias*.

<sup>595</sup> Blanco y Negro, 20 de julio de 1907, p. 12.



*Ilustración 119: 20 de julio de 1907*

Un preciado escenario teatral donde lucir la elegancia de los vestidos y complementos en un ambiente cargado de cualidades estéticas. Además de ser saludable y recomendable para el bienestar, los miembros de la alta sociedad aprovecharon estos paseos para presumir: *las mujeres van tan bien vestidas, tan elegantemente presentadas que al verlas se complace uno en declarar que son las más preciosas del mundo.* La realidad es que estos lugares cada vez más frecuentados, comenzaron a competir en elegancia con otros espacios más tradicionales: *no es sin embargo, difícil hallar diferencias y distinguir, más en estos paseos quizá que en las fiestas y teatros en que las toilettes de las mujeres es más parecida.*

Pero aunque era necesario vestir bien —ya que iban a estar visibles a los ojos de muchos espectadores— el tipo de vestido, las formas, hechuras y colores no estaban tan categorizados, como ocurría en los vestidos para los bailes o para el teatro, donde la etiqueta marcaba año tras año alguna norma que no convenía omitir. Vestir para pasear o para asistir a cualquier acontecimiento que tenía lugar en jardines o sitios abiertos, dejaba mayor espacio para la autonomía y la originalidad. Las reuniones al aire libre, ya fueran las carreras en los hipódromos o la asistencia a las competiciones o exhibiciones aerostáticas, permitía una mayor espontaneidad y la rigidez de la etiqueta perdía severidad. No es de extrañar, por tanto, que las atrevidas novedades, como la falda pantalón, o la supresión del corsé, se realizaran en estos escenarios.

*Las señoras del gran mundo se presentan en estos paseos matinales del Bosque de Bolonia generalmente con un traje de hechura sastre, sencillo, que les da un sello de elegancia que las distingue entre las toilettes estrepitosas de otras de clase muy diferente (...)*

*Hay sin embargo, algo en que no hay distinción posible, y es el capítulo de los sombreros. Campanas inmensas, adornadas de flores o de lazos monumentales de cintas de falla, de pluma, etc. Ya cubran la cabeza de una parisiense... de Cuba, de Connecticut o de San Petesburgo, todas tienen una gracia igual y sin igual.*

Además de los parques y jardines, también se pusieron de moda los paseos urbanos, existían toda una serie de principios que regulaban el modo de conducirse por la calle y que fueron ampliamente divulgados en los manuales de comportamiento. El medio urbano podía ser pernicioso para un inocente espíritu femenino. Por este motivo, lo habitual y lo correcto era que la mujer siempre fuera acompañada; aunque poco a poco esto fue cambiando, como se puede apreciar en algunas de las imágenes de los dibujos y las portadas que ya hemos visto, donde se ven mujeres en solitario con cierta autonomía.

En las ciudades se fue definiendo un nuevo perfil de calles y plazas; no solo con la creación de lugares para el paseo, sino también con la creación de lugares para estar: los puestos callejeros y los quiscos, los establecimientos y las terrazas que se abrían al exterior con mesas y sillas. En los barrios populares de Madrid y otras ciudades, se inauguraron famosas chocolaterías y horchaterías —con una clara ambientación castiza— o cafeterías y cafés más al gusto francés, para que los transeúntes pudieran combinar el paseo, con la consumición de algún refrigerio. Esta

costumbre se vio reflejada en las portadas de la revista, como se ve en la ilustración de Xaudaró (Ilustración 120).

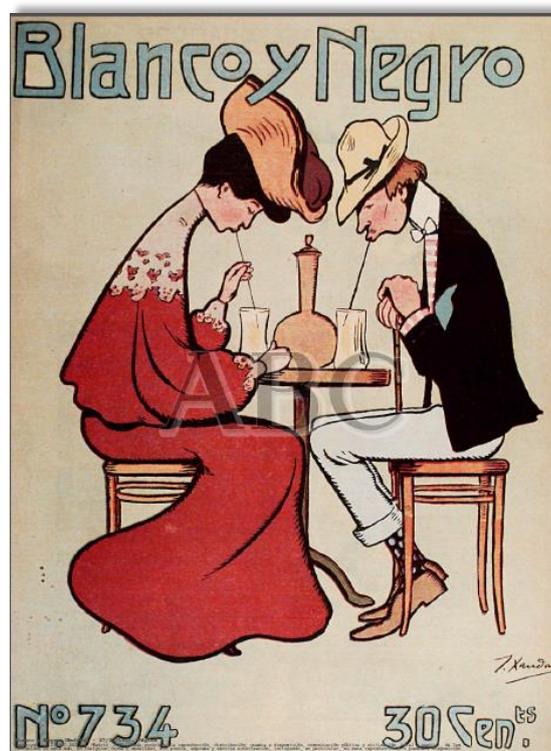


Ilustración 120: Xaudaró, 27 de mayo de 1905

Era muy habitual que en los meses de verano los cronistas hablaran de los puestos de refrescos, algunos ambulantes y otros en dependencias con sillas y mesas dispuestas a la sombra y cobijo de algún árbol:

*Así como en el invierno se hace la vida de café, en verano se sustituye por la de la horchatería; la chufa domina la moka y el refresco se impone como alivio de los calores que siempre aprietan más que un presupuesto, por mucho que se le castigue<sup>596</sup>.*

Los lujosos cafés con sus tapizados de terciopelo y grandes cortinajes, no resultaban higiénicos ni saludables cuando el calor apretaba, el humo se condensaba y la atmosfera no resulta agradable; en estas condiciones se buscaba el aire fresco de los jardines y terrazas o incluso el ambiente menos caldeado de los establecimientos horchateros.

Lo que la etiqueta social reconocía como *traje de paseo* al finalizar el siglo resultaba francamente incómodo y estorbaban los movimientos de las mujeres

<sup>596</sup> *Blanco y Negro*, 15 de julio de 1899, p. 6.

cansándolas mucho más. Las corrientes higienistas, a las que ya hemos aludido, y que estaban penetrando poco a poco en los pensadores y escritores contemporáneos criticaron las vestimentas decimonónicas por poco higiénicas. En 1890 Pardo Bazán escribió unas ideas sobre el modo de vestir muy ilustrativas:

«¿Cuál mujer puede andar aprisa, bajar y subir cuestas, arrostrar el polvo y el barro con esos faldellines, adornado de faraloes y pingos, entiesados con aceros, la misma angostura, que ofrecen resistencia al juego de la rodilla, y por consiguiente originan cansancio? ¿Quién no habrá observado el hecho de que el hombre, en general no se fatiga al recorrer distancias mucho mayores que la mujer, mientras esta, por las calles mejor empedradas, se apoya rendida en el brazo del hombre?

¿En qué consiste esta predisposición a la fatiga? No tan solo en la distinta conformación anatómica de los dos sexos, sino en el traje y en la falta de costumbre de caminar.

Siempre que se camine con algún fin útil, el traje actual de la mujer ha de servirle de estorbo. O tiene de remangarse las faldas y sufrir el embarazo de llevarse las cogidas, inutilizando una mano, o ha de ir enredándose los pies en el insidioso pedazo de tela, que ahorrando trabajo a los barrenderos de la villa, acapara el polvo, los residuos y las inmundicias de toda clase que alfombran las calles de una capital. La operación de alzar la ropa a fin de no mancharla, sobre lo que ata y molesta, ofrece el inconveniente de poner en riesgo el pudor y descubrir a veces sobre todo en días de lluvia, lo mismo que se pretende tapar con las faldas. El frío circula libremente a través de ellas; no ciñéndose a la forma natural del cuerpo, no abrigan, y reclaman otras faldas interiores, que además de pesar, son para la marcha nuevas rémoras»<sup>597</sup>.

Este gesto de *sofaldarse*, al que alude la escritora era un gesto muy característico y se ve en muchos de los dibujos de la época como ya hemos comentado anteriormente. Otra escritora Carmen de Burgos, sin embargo, criticaba algunos de estos ademanes por poco decorosos:

«En las grandes ciudades (...) por lo general se tolera que la joven vaya sola en caso de necesidad a sus ocupaciones, pero jamás al paseo, las diversiones y las visitas. La casada en cambio tiene libertad completa para ir sola o con una amiga a todos los sitios públicos; pero para unas y otras cuando salgan solas, particularmente si van a pie, son buenas ciertas reglas de prudencia. Los trajes deben ser sencillos, modestos, poco llamativos, para no atraer las miradas, y se necesita marchar con corrección, sin levantar la falda ni ceñírsela. Es un vicio feo, en la que camina sola»<sup>598</sup>.

Además de los textos, estas ideas se veían reflejadas, en los dibujos de las portadas como ocurre en las portadas de Díaz Huertas (Ilustración 121 e Ilustración 122).

---

<sup>597</sup> PARDO BAZAN, Emilia «La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)», *El Guadalete. Periódico político y literario*, 19 de noviembre de 1890, nº 10.627, pp. 1 y 2.

<sup>598</sup> DE BURGOS, Carmen, *Arte de saber vivir...*, p. 43.

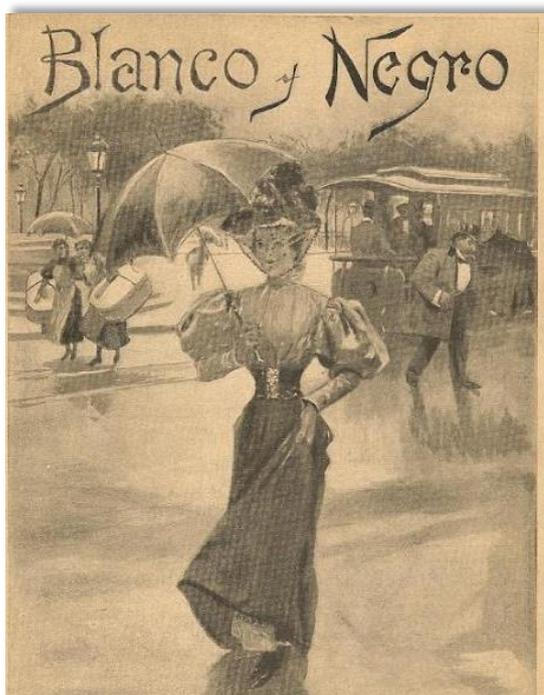


Ilustración 121: Díaz Huertas, 31 de octubre de 1896



Ilustración 122: Díaz Huertas, 26 de febrero de 1898

En el artículo titulado *Un día de Lluvia*<sup>599</sup>, las inclemencias atmosféricas no supusieron una dificultad para continuar mostrándose de manera elegante en los recorridos a pie:

*La mujer de Madrid, graciosa y elegante siempre, aparece más bella ahora que el sol no hace entornar sus ojos decidores, en estos días de lluvia en el que el vestido de la calle, exento de todo adorno, dibuja en elegantes perfiles la figura, y mientras una mano eleva el paraguas abierto como un doselete sobre la lindísima cabeza, la otra mano remanga el vestido con esa gracia puramente madrileña que es envidia de extranjeras y provincianas.*

<sup>599</sup> *Blanco y Negro*, 30 de noviembre de 1895, p. 15.



*Ilustración 123: Federico, 30 de noviembre de 1895*

El uso del paraguas se fue popularizando cada vez más, también entre las aristócratas. Así como la sombrilla siempre había tenía un gran prestigio entre las clases altas y mucho se estaba diciendo de ella en los periódicos de moda, el paraguas no parecía haber tenido tanto protagonismo y se veía más bien como algo vulgar, las grandes damas si llovía no salían y si lo hacían era en carruaje a cubierto<sup>600</sup>. Esto poco a poco también fue cambiando al ritmo de los cambios en la mujer, muchos dibujantes transmitieron esta nueva visión:

---

<sup>600</sup> Sobre estos accesorios es muy interesante el ya citado volumen monográfico en la obra de von Boehn, de los paraguas hay todo un capítulo en el que entre otras cosas describe el origen y la pervivencia de este objeto «La infancia del paraguas ha durado largo siglo desde su segunda aparición. A partir del siglo XVIII se intensificó la fabricación del paraguas, considerándose que las sombrillas y los paraguas, meras curiosidades a principios de siglo, constituyeran un detalle indispensable en el guarda ropa de ambos sexos. A ello contribuyó el elemento burgués, de influencia decisiva en todos los aspectos culturales. En el decurso del siglo, la moda se orienta hacia una sencillez que va aumentando gradualmente: la lana reemplaza a la seda y al terciopelo, los colores oscuros a los claros y luminosos, las botas al zapato bajo y a los escaarpines, y a los bucles y polvos el cabello cortado. La aristocracia dio el tono a la moda durante largo tiempo: iba en coche, y a su lado la burguesía, que iba ganando terreno en el orden espiritual, marchaba a pie. Para la nobleza nunca dejó de ser el paraguas un objeto de diversión; para los trabajadores llegó a ser indispensable. Hacia el año 1710 vivió en París un tal Mario, inventor del paraguas plegable, susceptible de ser enfundado y llevado en el bolso. Sin embargo esta solución no satisfizo, desapareciendo sin dejar rastro. El paraguas fue acogido en Inglaterra con más entusiasmo que la sombrilla. En el número 228 de la revista Tatler correspondiente al año 1709, es elogiado por Swift, que no deja de consignar que iba recubierto de hule (...) Entre el público inglés alcanzó este utensilio, más que la sombrilla, cierta notoriedad, hasta el punto de desempeñar un papel importante en el Robinson de Defoe. El autor hace construir a su héroe un paraguas según un modelo que debía haber visto en Brasil (...) Por no disponer en su isla de clase alguna de tejido, lo recubre con pieles de animales. (...) Desde el primer tercio del siglo XVIII se pueden establecer diferencias entre el paraguas y la sombrilla. En el siglo XIX la fabricación de paraguas constituye ya una rama de la industria», VON BOEHN, Max *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas...*, 2a ed. Barcelona, Salvat, 1950, p. 235.

Pero la exhibición no solo se hacía caminando sino también en los desplazamientos en coche descubierto. Enrique Sepúlveda<sup>601</sup>, publicó un artículo dentro de la sección *Madrid Callejero* titulado *El coche abierto*<sup>602</sup> en el que dos hombres trataban el tema de lo peligroso que podía resultar para la salud de las mujeres que pasearan en coche abierto. El deseo de las damas de ser observadas es criticado, de una manera quizá exagerada:

*Entre los oficios penosos y arriesgados, quizá no haya ninguno como el del cochero. Subido en el pescante, especie de cadalso donde recibe lenta o instantánea muerte de insolación o pulmonía, no hay precaución que no tome para afrontar al enemigo: levitón con... trabillas forrado de bayeta, chaleco de ante o de punto, esclavina y puños de piel de zorro, guantes de gamuza, impermeable, paraguas, manta... Y todo es poco, algunos días, porque el cochero tiene frío.*

*En cambio, como contraste singular dentro del carruaje abierto, landau, mitor o victoria, van las damas distinguidas e impresionables.*

*Las flores de salón criadas en estufa, sin otro abrigo que el vestido de seda, un paletó (las que lo llevan), y una manta a los pies de más vista que utilidad.*

*Jamás se constipan. Ellas que en su morada necesitan tanto confort y tantos edredones y tantas estufas; que van a misa o las novenas abrigadas de la cabeza a los pies (...), ellas que bailan de cuerpo alto cotillones en los palacios de la antigua nobleza, y apenas tocan con la yema de los dedos la mano enguantada de sus pareja, para que no se diga que pecan, siguiendo la corriente pagan del desnudo estético, civilizador y naturalista del siglo; ellas en fin que se desmayan al ver un ratón y se pasman de frío en los salones, ellas son las que con asombró de cocheros, jinetes y peatones, dan todas las tardes la vuelta a la noria del Parque, acostadas en carruajes abiertos, con traje de ilusión muy propios para realzar perfecciones, pero también para apropiarse una tisis galopante por la vía recta del catarro pulmonar.*

Las actividades de ocio más populares, como era la asistencia a los toros, requerían un desplazamiento. El recorrido que las mujeres, hacían desde que salían de sus casas hasta las plazas de toros, estaba lleno de imágenes. Algunos dibujantes como Enrique Estevan eligieron este momento para reflejar a una sociedad, como aparece en el dibujo de la portada con el título *A los toros*<sup>603</sup> (Ilustración 124). Donde se aprecia esa doble imagen del hombre en bicicleta, reflejo de la sociedad moderna aficionada al *sport*; y la igualmente elegante, pero castiza, imagen de las damas ataviadas con mantilla; o la imagen del hombre que cabalga detrás ataviado con

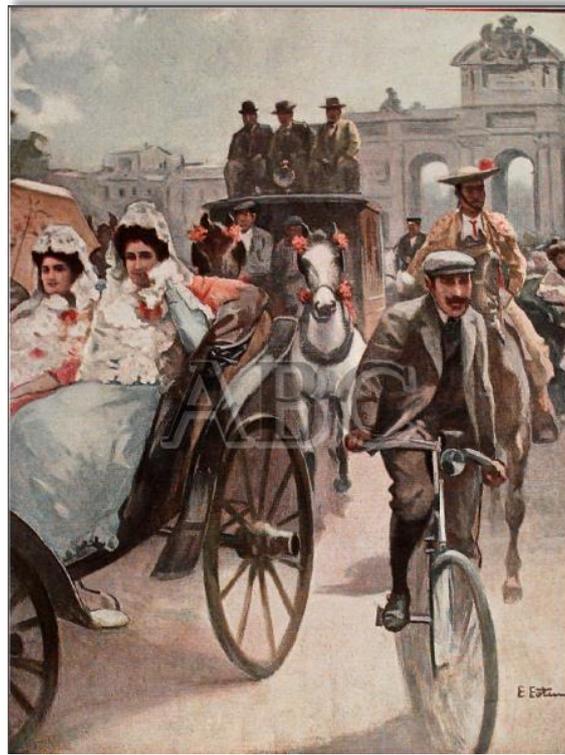
---

<sup>601</sup> El tema de la exhibición en los paseos en carruajes por los espacios de moda del Madrid elegante, lo trató también en su obra *La vida en Madrid en 1888*, en el capítulo *Vida Moderna*.

<sup>602</sup> *Blanco y Negro*, 8 de febrero de 1896, p. 22.

<sup>603</sup> *Blanco y Negro*, 12 de septiembre de 1908.

indumentaria taurina. Los personajes que identifican una realidad y otra, avanzan por la misma vía como reflejo de una sociedad en proceso de hibridación.



*Ilustración 124: Estevan, 12 de septiembre de 1908*

Otra actividad cada vez más difundida, fue salir de compras, costumbre tediosa para los acompañantes masculinos, pero de sumo interés para las damas. Con los cambios de estación, se debía poner a punto, no solo la indumentaria personal, sino también la casa, en la siguiente ilustración Méndez Bringa (Ilustración 125) con el título *Preparativos de invierno*, retrata un momento singular: la dama elegante, dueña de su hogar, que se dirige a la tienda de alfombras y esteras<sup>604</sup>, para abastecer su casa de cara al invierno, perfectamente vestida con el peculiar gesto de recoger la falda, y el sombrero amazona con velo moteado, se introduce en la tienda donde están expuestas las piezas.

---

<sup>604</sup> Existía un oficio singular, los estereros, que se encargaban de alfombrar y enmoquetar las viviendas para que resultaran más acogedoras y calientes en invierno y cuando llegaba el verano se encargaban igualmente de recogerlas para limpiarlas y guardarlas. En algunas de las crónicas que muestran oficios típicos se habla de ellos. *Blanco y Negro*, 19 de octubre de 1895, p. 11.



*Ilustración 125: Méndez Bringa, 15 de octubre de 1898*

Al finalizar el siglo, también se habían hecho populares las excursiones por el campo. Emilia Pardo Bazán en *Las Setas*<sup>605</sup> —relato breve, donde cuenta un pequeño suceso con motivo de una excursión familiar para recoger setas— detalla el tipo de tejidos, complementos y colores, para llevar en un entorno campestre. Los tejidos debían de ser de categoría menor, también los sombreros, sin embargo en los colores continuaba la moda de los colores vivos, en continuo contraste con los trajes oscuros de los hombres:

*Los trajes oscuros de los hombres desaparecían bajo los de percal rosa, azul, y rojo de las mujeres, y las pamelas de paja y las amplias sombrillas eran otros tantos cálices de gigantesca flor abiertos sobre el verde gayo y frescachón del campo galaico*

Los pintores plasmaron en algunas portadas estas escenas (Ilustración 126 e Ilustración 127) La protagonista continúa siendo la mujer, provista de la sombrilla que no puede faltar en estos paseos, pero resulta muy interesante observar como la imagen evoluciona y como veremos en el dibujo de Xaudaró y de Emilio Sala, un nuevo complemento, más moderno, acompañaba a las mujeres en esta nueva afición: los prismáticos<sup>606</sup> (Ilustración 128 e Ilustración 129) lo que le da a la revista un

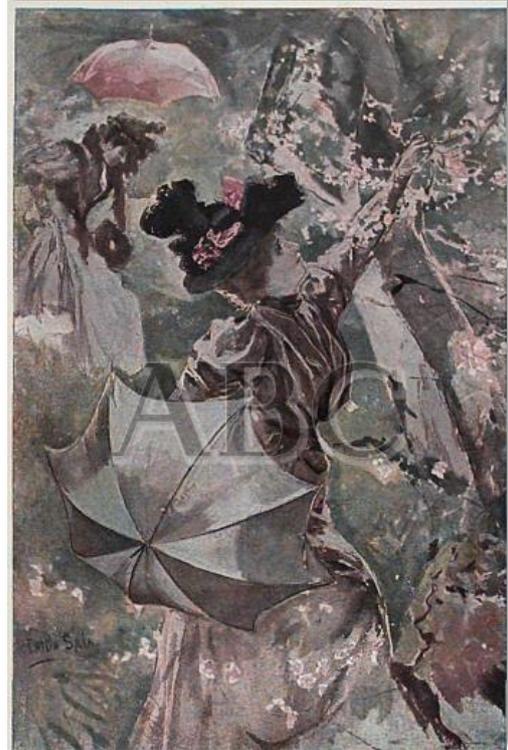
<sup>605</sup> *Blanco y Negro*, 1 de agosto de 1896, p. 4.

<sup>606</sup> Carl Zeiss, los había patentado, difundido hacia relativamente poco tiempo su consumo masivo.

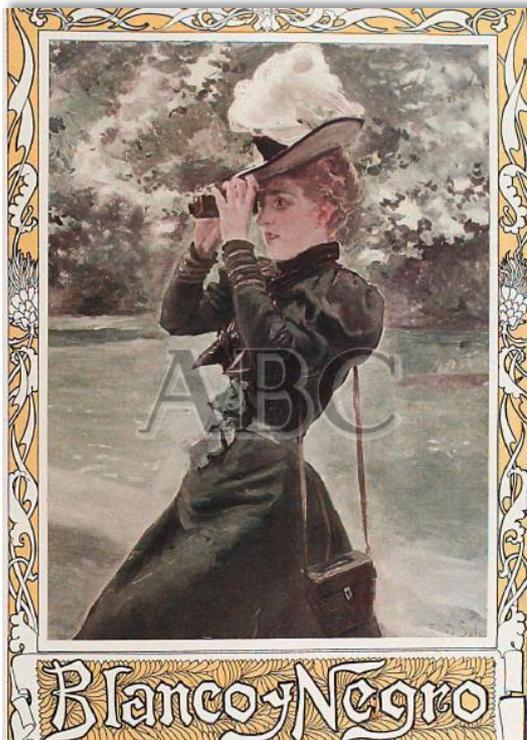
verdadera imagen de modernidad y de capacidad de recoger y plasmar lo último con extraordinaria rapidez.



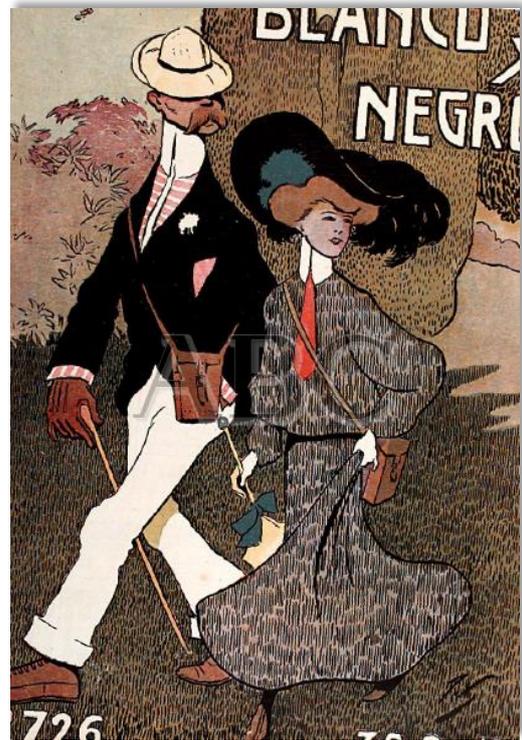
*Ilustración 126: Díaz Huertas, 9 de septiembre de 1899*



*Ilustración 127: Emilio Sala, 13 de enero de 1900*



*Ilustración 128: Emilio Sala, 5 de mayo de 1900.*



*Ilustración 129: Xaudaró, 1 de abril de 1905.*

Algunos complementos como hemos visto eran el reflejo de toda una época, el abanico y la sombrilla fueron especialmente reiterativos y en algunas de las crónicas, se les dedicó una atención especial.

Aprovechando los meses de verano José de Roure publicó un extenso artículo sobre el abanico, es el primer dentro de la sección *Cosas de verano* titulado *El abanico*<sup>607</sup>, lo compara con el cigarro en el caso masculino, porque es un pieza fundamental que ha de llevarse en la mano para poder completar el *look* final *aunque a nuestro amigo el cigarro se le abomina y persigue, mientras que el compañero de las mujeres se elogia y se adula*. En estos momentos el abanico todavía estaba de moda, poco a poco al compás de los cambios sociales y la necesidad de liberarse de todo lo superfluo en aras a una mayor comodidad, fue desapareciendo.

El 3 de julio se publicó un interesante artículo sobre *La sombrilla* firmado por Kasabal, precedido por un dibujo de Méndez Bringa que representa una mujer oriental con este artilugio dentro del ya citado apartado de *cosas de verano*. Sobre este elemento es muy interesante lo que explica sobre los orígenes orientales, pero lo que viene a cuento es la valoración como producto indispensable de moda en esa época. El uso de la sombrilla se ha extendido mucho y ya no es pieza para lucir solo las mujeres pudientes, cualquier mujer podrá hacerse con uno de estos utensilios cuya confección y decoración irá de acuerdo a la escala social de la portadora.

*Hoy reina en la sombrilla como en todo un delicioso eclecticismo, y las hay grandes y pequeñas, según el gusto de las que la llevan, pero nunca se prescinde de ellas y son objetos de gran lujo, empleándose en los puños el oro, los esmaltes, las piedras preciosas y la artística porcelana de Sajonia. Lo que más se le regala a las novias son abanicos y sombrillas, porque se sabe que estos son objetos de uso imprescindible y lo que fue primitivamente una manifestación de lujo, es ya cosa corriente, que todas hasta las más modestas llevan.*

*El espíritu práctico de los modernos tiempos creó el en-tout-cas, que participa de sombrilla y de paraguas, que sirve para resguardarse lo mismo de la lluvia que del sol, y que es uno de los atributos distintivos de la institutriz, como el bastón con borlas lo es de la autoridad.*

*Hay tres cosas tan esencialmente femeninas que constituyen los primeros juegos de las niñas, y son el abanico, la sombrilla y el vestido largo o de cola. (...)*

*lo seductora que es la sombrilla usada por la mujer, es horrible y antiestético el quitasol usado por los hombres. Hay cosas que no pueden ser*

---

<sup>607</sup> Blanco y Negro, 3 de julio de 1897, p. 3.

*nunca masculinas, y una de ellas es la sombrilla, que está admirablemente en manos de la mujer, pero se despega de las del bigotudo varón.*

Como explica Mercedes Pasalodos<sup>608</sup>, las revistas de la época recogían todas las novedades que decoraban las sombrillas en sus números de primavera y verano. Los cambios introducidos por la moda se centraron más en la elección de determinados tejidos y en el impulso que recibieron determinadas guarniciones y colores que en cambios de tipo formal. En estos años surgieron varios tipos de sombrillas las más destacadas las llamadas *en tout cas* y las sombrillas marquesas, más apropiadas estas últimas, para ir en carruaje, por ser de menores dimensiones. Las sombrillas *en tout cas*, o como aparece en algunos periódicos *oantucás* tenían una doble utilidad, podían usarse como sombrilla y como paraguas. Lo que está claro es que cada tipo de *toilette* requería una sombrilla, y había que elegir muy bien el tejido y los colores para que fueran acordes con el vestido y el resto de complementos. Las sombrillas rojas tuvieron mucho éxito al inicio de siglo y aunque tuviera este color llamativo combinaba bien con cualquier vestido.

#### **7.2.4 En los viajes**

En este amplio abanico de los desplazamientos, los viajes formaron parte de las ocupaciones habituales y de las preocupaciones de la burguesía y la aristocracia española en las postrimerías del siglo XIX. Los momentos en los que se producían esos viajes coincidían, normalmente, con las estaciones veraniegas y las vacaciones. Las ciudades del norte de España, sobre todo San Sebastián y Santander y otras localidades donde se encontraban los balnearios de fama, fueron el destino de muchos de estos desplazamientos, aunque no los únicos. Las ferias de Córdoba o Sevilla, o la Semana Santa andaluza también desencadenaron la fiebre de viajar y visitar esas ciudades cuyas loas repetían, una y otra vez, los periódicos y las revistas ilustradas.

Gracias al progreso del transporte, sobre todo al desarrollo del ferrocarril, cada vez resultaba más fácil ir de un sitio a otro, acortando distancias que en otros momentos parecían insuperables y mejorando sustancialmente la comodidad de los desplazamientos. Después vendría la expansión del automóvil que, aunque tenía sus incomodidades, trajo una serie de ventajas encabezadas por la rapidez y la libertad

---

<sup>608</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 685 y ss.

que daba conducir el propio vehículo. En España el avance del ferrocarril iniciado en los años cuarenta del siglo XIX<sup>609</sup>, permitió que más personas pudieran desplazarse, por lo que viajar comenzó a hacerse algo habitual.

La moda no permaneció al margen de estas novedades y tuvo mucho que decir. Se idearon diseños y trajes para ir en tren y sobre todo para los recién estrenados automóviles, como veremos. Para cualquier persona de una posición social media-alta, para viajar en tren, de manera acorde a su rango y posición<sup>610</sup>, era necesario prever las ropas que iba a necesitar en el lugar de destino y hacer el equipaje con buenas maletas de piel que eran la antítesis de los fardos y hatillos de las clases populares. La cuestión del equipaje en absoluto resultaba una cuestión trivial o sin importancia, se le dedicaba un tiempo importante y había que tener en cuenta muchas cosas. Conforme se fue simplificando el modo de vida de las familias, los grandes baúles, los llamados *baúles mundo*, que acompañaban a las damas durante la primera mitad del siglo, como se aprecia en el pequeño anuncio publicitario (Ilustración 130), fueron sustituidos por maletas de distintos tamaños, más cómodas y prácticas.



Ilustración 130: 3 de abril de 1892

Es muy significativa la caricatura de Xaudaró publicada unos años después

---

<sup>609</sup> «En España se pensó en introducir la novedad desde que en 1825 empezó a funcionar con éxito en Inglaterra el ramal de Stockton a Darlington. En 1829, José Díaz Imbretchts obtuvo la concesión para instalar y explorar un *carril de hierro* desde Jerez al muelle del Portal en el Guadalete», LITVAK, Lily. *EL tiempo de los trenes...*, p. 181. La realidad es que estos primeros intentos fallaron, y finalmente se consiguió en 1848 con la construcción de la línea Mataró-Barcelona, considerada la primera línea ferroviaria peninsular.

<sup>610</sup> En la estratificación social, aunque se iban acortando las distancias, había una clara diferenciación de lugares dando nombre a las clases en los vagones y compartimentos, «el viajar en tren no supone un entremezclarse mucho las capas sociales. A más de haber vagones de primera, segunda, y tercera, hay trenes como el sudexpreso y los rápidos, que paran en pocas estaciones, y trenes correos que paran en todas, incluso trenes mixtos de viajeros y mercancías, que son los que se llaman trenes botijos», BERNIS, Carmen, «El traje burgués». En MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIX...*, vol. 1, p. 474.



*Ilustración 131: Xaudaró. De vuelta de París, 3 de noviembre de 1900*

La simplificación de la moda tuvo que ver con esto. Para ir de un lugar a otro, no se podían arrastrar esos pesados baúles de principio de siglo que contenían un sinfín de telas, ropa blanca, accesorios, etc.; era necesario aligerar el peso y evitar esos robustos armatostes. Hacia finales de siglo dependiendo del estatus y el tiempo que se iba a permanecer fuera, el equipaje mejoró, con una clara tendencia a la racionalización; no solo en tamaño, también se buscó la manera de organizar y aprovechar las cavidades de las maletas, con dependencias para cada objeto personal. Los libros y tratados abordaban este asunto y daban muchos consejos útiles, encaminados a que la ropa y sobre todo los complementos más delicados, como los sombreros, no sufrieran deterioros en los trayectos. Las páginas de las revistas estaban llenas de anuncios de juegos de maletas. Importantes firmas comenzaron a aparecer y los comerciales vieron posibilidades de crecimiento fruto de un deseo cada vez mayor de viajar. En el apéndice hemos recogido algunos de los anuncios que a finales de siglo publicitó la marca de maletas *Louis Vuitton*<sup>611</sup> en algunas revistas francesas.

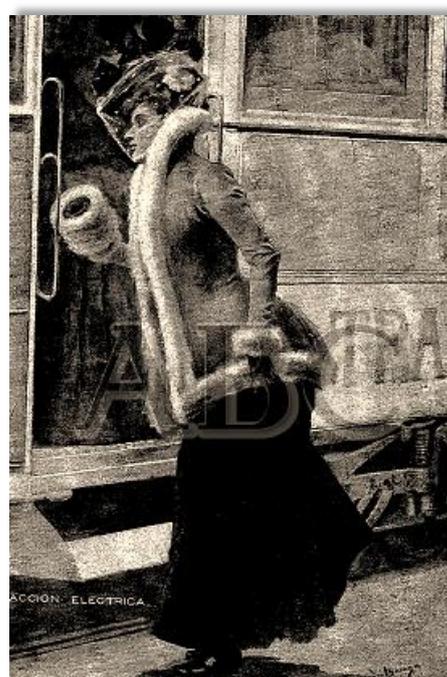
---

<sup>611</sup> «En 1837, con solo 16 años, Louis Vuitton llegó a pie a París y empezó como aprendiz de Monsieur Maréchal. En esa época, los coches de caballos, barcos y trenes eran los principales medios de transporte, y las maletas sufrían importantes desgastes. Los viajeros recurrían a los artesanos para empaquetar y proteger sus objetos personales. Louis Vuitton pronto se convirtió en un valioso artesano del taller parisino de Monsieur Maréchal. Estos fueron los inicios de su actividad altamente especializada y su ilustre carrera en un sector artesanal que requería grandes aptitudes para diseñar arcones y, después, baúles adaptados a los gustos de los clientes. Al cabo de 17 años, Louis Vuitton

El tema de los viajes no pasó desapercibido para los editores de *Blanco y Negro* y fue un asunto del que se habló desde distintas perspectivas. Como dice José Luis Herrera, «hay a través de las páginas de Blanco y Negro una especial dedicación a los puertos, siempre sugerentes, a los muelles, a los barcos. Pero hay una reiteración más notable; una fascinación por los trenes, los coches, las estaciones, las salas de espera, los equipajes. Todo lo que el ferrocarril tenía al nacer el siglo de novelesco y aventurero. Todo el sueño de viajar»<sup>612</sup>. Estos elementos relacionados con los viajes aparecían en los textos y también en los dibujos que ilustraban la revista



**Ilustración 132: Méndez Bringa. De Madrid a San Sebastián, 10 de agosto de 1895**



**Ilustración 133: Méndez Bringa. Atracción eléctrica, 7 de enero de 1899**

La primera referencia visual de este hecho, la encontramos en un dibujo de Méndez Bringa<sup>613</sup>, titulado de *Madrid a San Sebastián*. Representaba la escena de una mujer apeándose de un vagón (Ilustración 132), un hecho novedoso y moderno, por el que los lectores podían sacar algunas conclusiones: la mujer nueva, moderna y elegante, sin perder la compostura y cuidando su aspecto externo, viajaba sin compañía. Además no era una viaje cualquiera, era un viaje de placer ya que se

---

abrió su propio taller en el número 4 de la Rue Neuve-des-Capucines, cerca de la Place Vendôme», *¿Por qué baúles?*, [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2015. En: <http://es.louisvuitton.com/esp-es/la-maison/una-historia-legendaria#how-it-all-began>

<sup>612</sup> *Antología de Blanco y Negro...*, vol. 1, p. 351.

<sup>613</sup> *Blanco y Negro*, 10 de agosto de 1895.

trataba del inicio del veraneo; lo sabemos por el título que señala el principio y el final del trayecto: *de Madrid a San Sebastián*, y por la fecha de publicación. Respecto a la indumentaria llama la atención el gesto, atrevido, enseñando el pie cuando baja la escalerilla y algunos elementos que ya hemos destacado, como las grandes mangas abultadas en contraste con el pequeño sombrero y el velo de rigor al gusto de los años noventa. El cuello va decorado con un gran encaje a juego con el que decora el sombrero con guantes largos y sombrilla.

En otra imagen muy parecida de Méndez Bringa titulada *Atracción eléctrica*<sup>614</sup> (Ilustración 133), se repite la escena: una mujer bien vestida. La sombrilla ha sido sustituida por el pequeño manguito de piel a juego con el ribete del abrigo; el cuello levantado, sombrero pequeño y velo de motas ajustado. El mismo gesto de levantarse la falda para subir los peldaños dejando al descubierto los pies.

A algunos de estos accesorios del vestido se les dedicaban crónicas enteras. Durante el año 1898, fueron apareciendo reiteradamente bajo el título *Cosas de invierno*, un aserie de complementos, entre ellos el manguito<sup>615</sup>; parecía que después de un periodo de decadencia volvía a triunfar:

*Cuando la mujer moderna se aficionó demasiado al sport en todos sus ramos y emprendió campañas feministas, descuidó sus manos, y por lo tanto, el manguito, y este se fue reduciendo de tamaño, la confección con seda o terciopelo, abandonando las pieles, y llegó a su más mínima expresión. Pero la reacción se ha hecho y el manguito clásico vuelve a estar en boga, porque las damas se han convencido de que sin él no pueden conservar bien sus manos durante el invierno...*

*Habrà siempre un manguito eminentemente aristocrático: el de marta, que se halla todavía en el guardarropa de las que fueron jóvenes, bellas y elegantes cuando se casó Isabel II.*

El inicio y el final del verano era una noticia recurrente a través de dibujos y pequeñas crónicas. Díaz Huertas en 1895 pintó la obra titulada *a la vuelta del veraneo*<sup>616</sup>, (Ilustración 134) en la estación del Norte de Madrid, en el que se aprecian varias damas bajando del tren con atuendos sencillos, pero siempre tocadas

---

<sup>614</sup> *Blanco y Negro*, 7 de enero de 1899.

<sup>615</sup> *Blanco y Negro*, 8 de enero de 1898, p. 2. Escritoras como la Condesa de Tramar, aferrada a las tradiciones antiguas, describió esta prenda como parte integrante de la vida de las mujeres, «El manguito de hoy forma parte de nuestra vida, es el protector, el amigo, el confidente. (...) manguitos de cibelina, de marta de armiño, de chinchilla de vero, de astracán, de nutria de castor de zorro y hasta de mono. Manguitos de conejo de gato, de lo que quiera que sea, toda el alma femenina se conmueve y se complace en poseerlo. Las formas varían: es largo, corto, enorme, diminuto, aplastado, redondo» TRAMAR, Condesa de. *La moda y la elegancia*. Versión castellana de la Marquesa de Fermorán: París: Garnier, 1900, p. 124.

<sup>616</sup> *Blanco y Negro*, 28 de septiembre de 1895, p. 12.

con los sombreros y los velos de moda. Destacan las faldas más cortas, no llegan a rozar el suelo —aptas para los viajes— y las blusas de colores claros con grandes mangas. Otro detalle significativo es que la dama del primer plano llevaba su propio equipaje de mano, la caja redonda para llevar el sombrero y un pequeño bolso, iconos del cambio social que se estaba produciendo y reflejo de la imagen de una mujer de clase media, independiente, que no tiene reparo en viajar sola sin necesidad de ayuda o protección.



*Ilustración 134: Díaz Huertas. La vuelta del veraneo 28 de septiembre de 1895*

Además de los veraneos, algunas de las fiestas populares como la Semana Santa y la Feria de Sevilla fueron también un motivo para viajar. Lo relata Enrique Sepúlveda en *El viaje de moda*<sup>617</sup>, se trataba del *tradicional, característico y croniqueado viaje a Sevilla, que da patente de acaudalado y timbre de buen gusto*. El cronista se adentraba a describir, en términos generales, la indumentaria: *la toilette del viaje es un término medio, colmado de coquetería, entre los envoltorios del invierno y la diafanidad del verano, como una parte importante de todo el entramado*. Los viajes en tren entre Madrid y Sevilla duraban casi un día *se sale temprano y se llega ya entrado el día*. Las mujeres se preparaban para afrontar estas

<sup>617</sup> Blanco y Negro, 6 de abril de 1895, p. 4.

largas travesías, preparaban maletas y bolsas de viaje con todo lo necesario para realizar la estancia. Carmen de Burgos detalla cómo debían ser estos equipajes:

«Dos maletas de medianas dimensiones son preferibles a una grande. Si se lleva gran equipaje, son mejor los baúles-mundo, que se facturan, y de los cuales cuidan los mozos de los hoteles (...) el saquito de noche puede llevarse a mano, con los objetos necesarios para la toilette, la cual puede hacer siempre con toda comodidad en el camarote del vapor o en el coche-cama del ferrocarril».<sup>618</sup>

Respecto al modo de vestir:

«Los trajes de camino deben ser prácticos: la seda da resultados excelentes, porque se le pega menos el polvo. El color gris es preferible a los otros. Las hechuras han de ser sencillas, poco ajustadas, la falda corta, los zapatos sólidos, de tacones planos, cómodos. Todo ha de tender a la comodidad y a no embarazar los movimientos. Los velillos, que impiden que penetre el polvo en los ojos y las vías respiratorias, son recomendables»<sup>619</sup>

Era importante cuidar la compostura también en estos nuevos escenarios y no desentonar.

Para el viaje como las temperaturas ya resultaban templadas, *sobra la manta (...) basta con un cubre-polvo de tela ligera, que más que cubrir dibuja las líneas esculturales de las nostálgicas de la Giralda*. El cronista relata la importancia del cambio de calzado, dejar las botas que se utilizaban en invierno por los zapatos más ligeros y elegantes:

*Es conveniente trocar las botitas de agua que agrietó el invierno, las botas que pesan horribilmente y destruyen los contornos artísticos del pie, las botas...inglesas, y como tales sosas y mudas, por el zapatito a la española, por el zapato ligero, bajito, de suela delgada, más parlanchín que los ojos...*

El tema del calzado, aunque se luciese con recato, era fundamental «tanto la mujer francesa como la española, y, en concreto, la madrileña cuidaron con especial esmero y elegancia la manera de cubrir el pie»<sup>620</sup>.

*Pero ellas continúan dentro del coche, echado el telón, corrida la cortinilla, especie de biombito morado que evita miradas indiscretas mientras se arreglan los desperfectos del traje y el peinado y se quitan las manchitas que el polvillo negro del carbón ha dejado caer irreflexivamente y sin hacer distinciones, lo mismo encima de los almohadones que sobre las cabezas en ellos reclinadas. En esos momentos próximos al término del viaje, los espejillos de bolsillo no cesan de subir y bajar movidos epilépticamente por manos nerviosas y las brochitas de polvos cumplen con*

---

<sup>618</sup> DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 95.

<sup>619</sup> DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 98.

<sup>620</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 651.

*ligereza su misión de volver lo negro en blanco. Después ya no queda nada por andar, ni nada que restaurar. El tren ha llegado a Sevilla. Se levanta el telón, y la diva puede salir al escenario del andén a recibir saludos y bienvenidas.*

La viajera no perdía la compostura y al bajar del tren debía causar buena impresión aunque llevara la misma ropa y hubiera pasado toda la noche sentada o apenas reclinada sobre almohadones.

En cuanto a las imágenes, cabe destacar *el Regreso*<sup>621</sup> de Méndez Bringa (Ilustración 135) que representaba a una dama que volvía de un viaje rodeada de maletas y bártulos.



*Ilustración 135: Méndez Bringa, 2 de octubre de 1897*

La preparación del equipaje requería de mucha destreza para colocar las cosas en el sitio correspondiente —dentro del baúl o de las maletas— y a la vez disponerlo de manera que no sufriera ningún desperfecto con el traqueteo del viaje, la Condesa d'Armonville, dio algunas pautas:

*Un equipaje bien hecho debe de reunir tres condiciones indispensables, que son: primero colocar mucha cosas en poco terreno; segundo que se coloque de modo que no sufra desperfectos y tercero hacerlo de forma que sin revolver se encuentre enseguida lo que se busca La manera de conseguir un equipaje perfecto es la siguiente: se hacen bolsas o carteras*

<sup>621</sup> *Blanco y Negro*, 2 de octubre de 1897.

más bien de dril de diferentes dimensiones, cerradas con un botón, y se mete un objeto o varios, si son del mismo género, como pañuelos, medias, etc. Después se ata al ojal con una cintita de seda celeste o cualquier otro color aunque yo prefiero el azul, un cartón redondo con cerco niquelado, donde se especifica lo que contiene cada cartera. Por ejemplo: zapatos blancos, botas de Rusia, pañuelos bordados, ídem lisos, cepillo de sombreros, guantes largos, guantes de hilo, los objetos de toilette cada uno separados, y así sucesivamente. Una vez se ha preparado todo, absolutamente todo, sin que a nada le falte su correspondiente cartera, se procede a meterlo en el baúl, que estará provisto de unas orejetas cerradas con cintas para dividir en dos departamentos el fondo.

Lo primero que se coloca son las prendas de ropa blanca hasta una altura de 20 centímetros; luego se sujetan, por medio de presillas de elástico clavadas todo alrededor del baúl las bolsas del calzado, cuidando de colocar las puntas hacia arriba para que el movimiento del camino no las estropee y que los golpes inevitables los reciba el tacón. Sobre la ropa blanca se ponen las cosas frágiles y cachivaches pequeños, y encima el resto de esta. Se cierran las primeras orejetas y se colocan las faldas, que como tienen que doblarse porque son más largas que el baúl es indispensable poner unos cuantos pliegos de papel de seda arrugado entre el doblez para que no se marque y colocarlas trocadas para que no coincida la parte doblada de todas las faldas. En este departamento si hay sitio se pueden guardar guantes, velos y alguna otra cosa que pese poco, cubriéndolo todo con las segundas orejetas. En las bandejas se ponen los cuerpos y blusas rellenos con papel de seda para que no se arruguen, y sujetos con cintas para que no se muevan. El final son los paraguas y sombrillas, que tienen su sitio en la tapa, dentro de unas fundas algodónadas por la parte superior para resguardar los puños, y un poco flotantes para que no reciban ningún golpe directo.

Este es el modo de hacer un equipaje corriente, como el que necesitamos todos; pero para las señoras que viajan deteniéndose pocas horas en cada sitio y que necesitan cambiar con frecuencia de toilette, porque al llegar a un punto tengan una comida y al llegar a otro un concierto, y prosigan su viaje de fiesta en fiesta, sea de un género o de otro es más conveniente que el baúl tenga muchas bandejas provistas de varios bolsillos, y en cada una poner una toilette completa: ropa blanca, zapatos, guantes, pañuelo, vestido, abrigo y los demás accesorios como adorno de cabeza, echarpe o sombrilla, si fuese traje de día.

Con este sistema se simplifica mucho el cambio de toilette cuando se dispone de poco tiempo, y se puede uno vestir en todos los sitios donde se detenga sin hacer zafarrancho general en el equipaje. Los sombreros, dado su tamaño, necesitan una caja de descomunales dimensiones para llevar tres o cuatro aeroplanos de los que ahora usamos<sup>622</sup>.

Los pintores y dibujantes mostraron, en ocasiones de manera cómica, estos equipajes que no pocas veces resultaban grotescos al ver a las damas cargadas con

---

<sup>622</sup> Blanco y Negro, 4 de septiembre de 1910, p. 14.

enormes cajas para llevar los sombreros de dimensiones desproporcionadas con el consiguiente entorpecimiento para moverse de un lado a otro.

### 7.2.5 En los salones

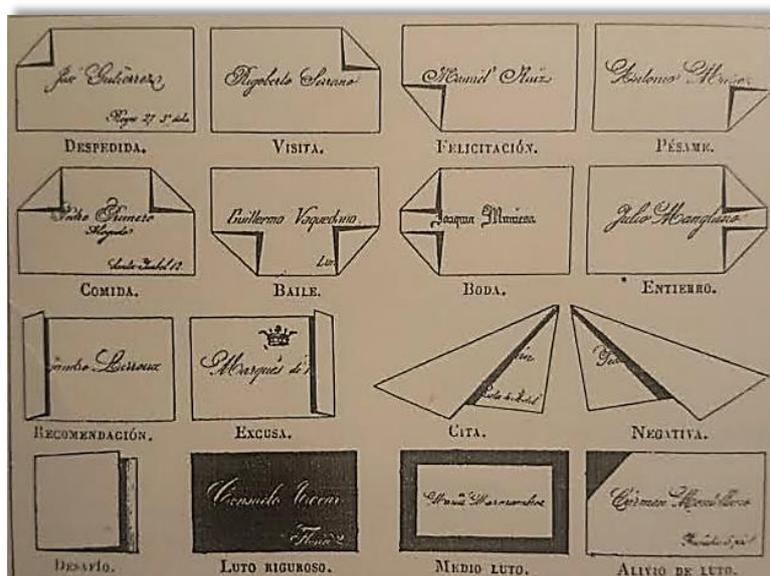
Durante todo el siglo XIX, una de las ocupaciones más importantes de las familias pudientes, consistió en mantener una relación habitual con el mundo circundante de otras familias de situación similar. Estas reuniones domésticas comenzaron en el siglo XVIII, donde las grandes damas recibían visitas, con las que trataban los asuntos de la vida cortesana, como ya hemos comentado en el capítulo dedicado a la prensa femenina. En el siglo XIX se distinguían las visitas de intimidad, que no precisaban tanto protocolo —aunque estaban igualmente codificadas— de las visitas de ceremonia que tenían lugar en las casas aristocráticas.

Unas y otras se realizaban para conservar vivas ciertas relaciones que aseguraban y potenciaban el estatus. Estos encuentros que regían la vida de la sociedad elegante, requerían conocer la etiqueta, sometida —como tantas otras situaciones— a unas leyes que aunque fueron perdiendo rigor conforme nos acerquemos al siglo XX, su cumplimiento aseguraba el necesario prestigio social.

Era tan fundamental en la vida de la sociedad decimonónica que se confeccionaban vestidos exclusivamente para estos encuentros. Como veremos en el capítulo de las crónicas, esta tipología de vestido, el denominado traje de visita, sufrió a lo largo del siglo y en las primeras décadas del XX, importantes innovaciones surgidas al compás de las propias transformaciones sociales y del tipo de visita que se realizaban. No era lo mismo asistir a tomar el té a casa de un familiar o de una familia amiga, que asistir a una recepción en el hotel de una embajada o a jugar al tresillo o a un recital en el palacio de una marquesa. Los manuales de conducta y las revistas de moda sabían distinguir qué tipo de vestido era más apropiado en un espacio o en otro, detallando cualquier pormenor, el uso de guantes o sombreros, los tejidos y adornos o incluso si el vestido debía de llevar escote o no.

La costumbre de las visitas, no fue solo ejercida por las familias aristócratas, también la alta burguesía con ese afán de emular las conductas aristocráticas, se sumó a esta costumbre. Era de dominio público y todas las partes implicadas tenían conocimiento de cuando recibían las familias más sobresalientes de cada ciudad, lo normal era que cada una fijara unos días de la semana para recibir.

Para concertar estos encuentros, se recurría al envío de las famosas tarjetas de visita que servían como medio de comunicación para anunciar todo tipo de eventos o, «para suplir nuestra presencia en visitas y ceremonias»<sup>623</sup>. Las tarjetas que en décadas anteriores habían estado excesivamente decoradas, con todo tipo de elementos de identificación de la alta alcurnia de la que provenía la familia en cuestión, a partir de la segunda mitad del siglo XIX sufrieron también un proceso de transformación hacia la sencillez, convirtiéndose en una sobria tarjeta blanca sin más decoración que el nombre y los apellidos, como se puede ver en la imagen que adjuntamos (Ilustración 136). Para comunicar los mensajes, se llevaba a cabo un lenguaje propio que se obtenía a base de pliegues y dobleces.



**Ilustración 136: Almanaque Bailly Bailliere 1903**

<sup>623</sup> Como señala el famoso anuario Bailly Bailliere «nada más elocuente en los tiempos que corremos, que esos pedazos cuadrilongos de cartulina que nos acompañan á donde quiera que vayamos y nos representan en los actos de la vida a que no nos place asistir, por conveniencia ú por razones de etiqueta; nada más expresivo que esas pequeñas hojas, cuyas variedades la industria y el capricho elevan á lo infinito, para todos aquellos que se hallan iniciados en cuantos recursos ofrecen dentro de la vida de relación y de correspondencia de las sociedades modernas», por lo que se exponen en este artículo estas tarjetas que antaño habían manifestado en sus diseños, colores, formas y anagramas las diferencias sociales, ahora parece que todo se ha homogeneizado también esta costumbre «Ya de las tarjetas blasonadas de nuestros aristócratas antepasados han desaparecido aquellos sendos escudos repletos de cuarteles, rodeados de bélicos trofeos, timbrados, empenachados, que constituían todo un curso de heráldica medioeval. Hoy, nobles y pecheros, apenas se distinguen por sus tarjetas: las estirpes se confunden», MHARTIN Y GUIX, E., «El lenguaje de la tarjeta» *Almanaque Bailly Bailliere o sea pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*, 1903, pp. 207-208.

Los propietarios, aristócratas y diplomáticos de los palacetes madrileños que se apresuraban a abrir sus salones para iniciar, una vez pasado el verano, este distinguido trasiego, se anunciaban a través de las páginas de los periódicos.

Ese interés lo absorbió la prensa periódica, inaugurando un nuevo género dentro de la crónica social, la llamada *crónica de salón*. El género ofrecía buena parte del repertorio de asuntos que habitualmente integraba la crónica social de la que ya hemos hablado; perfectamente articulada, con secciones fijas, e incluso con publicaciones específicamente dedicadas al mismo y en el que destacaban importantes cronistas, «este género, además, da fe de la existencia de una cultura de salón en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, salón casi siempre ordenado en torno a una figura femenina, la *salonnière*, que la propia D<sup>a</sup> Emilia también encarnó»<sup>624</sup>.

La fascinación por aparecer en las páginas de la revista era mutua, tanto para los dueños de los salones, como para los asistentes a esos encuentros, ya que resultaba un medio de promocionarse en una sociedad que vivía de la apariencia. Los salones, como dice Pérez Rojas, se convirtieron en «escenarios privilegiados de representación»<sup>625</sup>.

*Blanco y Negro* comenzó esta sección en 1895, con la publicación de *Los salones de Madrid*, dedicada a mostrar las viviendas de la nobleza madrileña, junto con breves retazos de sus costumbres y relaciones sociales: recepciones, bailes, juegos de mesa, etc., estas reuniones también se las conocía en la prensa popular con el nombre de *saraos*.

La actividad se iniciaba en el mes de octubre y normalmente se abría la temporada con una fiesta en el Palacio Real, la temporada duraba hasta que empezaban los primeros calores. Los literatos y los artistas, hicieron múltiples referencias de la sociedad elegante del *todo Madrid* que abría las puertas de sus palacios y viviendas suntuosas para iniciar año tras años el entretenido juego de la apariencia.

---

<sup>624</sup> EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones...

<sup>625</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier (com.). *El retrato elegante*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Municipal de Madrid, de diciembre 2000 a febrero 2001). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000. p. 67.

En el año 1895, se publicaron estas crónicas en dieciséis ocasiones y sus autores fueron Montecristo<sup>626</sup> y el fotógrafo Franzen<sup>627</sup> que tiempo después, en 1898 —aunque no se sabe con precisión la fecha— dado el éxito que tuvieron en la revista, publicaron un libro con ese mismo título<sup>628</sup>:

*Entre los proyectos que esta dirección tenía en cartera, encaminados a ir manteniendo constantemente el atractivo y la variedad de nuestra Revista, figuraba desde hace tiempo el de una nueva sección titulada Los salones de Madrid, en que aparecieran descritos por pluma autorizada y reproducida fotográficamente los interiores de las casas aristocráticas más notables de la corte.*

*Grandes dificultades retrasaban la realización de este pensamiento, no siendo la menor de ellas la de no poder contar desde luego con los elementos fotográficos necesarios para traducir fielmente nuestra idea y llevar a efecto con la belleza y fidelidad que deseábamos en la parte gráfica de nuestro trabajo.*

*Gracias al concurso del distinguido literato que firma con el pseudónimo Monte-Cristo y del habilísimo operador M. Franzen, director de la fotografía artística, podremos inaugurar en el número próximo la referida sección, teniendo Blanco y Negro la honra de que el primero de los salones de la serie sea el de S.A.R. la Princesa doña Eulalia<sup>629</sup>.*

Emilia Pardo Bazán, autora del prólogo del libro de Montecristo y Franzen, defendió la necesidad de estos lugares de encuentro y destacó la conveniencia de tener puntos de referencia para poder mantener un cierto nivel de refinamiento:

«La obra que se dispone V. a publicar, con una esplendidez y una perfección (...) responde a una idea que viene abriéndose camino donde quiera que existen estados de civilización adelantada: la influencia de la buena sociedad en las costumbres y en el arte, y lo que contribuye a pulir y refinar la vida. ¿En qué se diferencia un

---

<sup>626</sup> Eugenio Rodríguez de la Escalera (Santander 1856-París 1933) periodista español que usó los seudónimos de Montecristo y Monteamor y que escribió en *Blanco y Negro*, *El Imparcial* o *la Época*. Fundamentalmente escribió crónica social y de salón.

<sup>627</sup> Christian Franzen y Nisser (1864-1923) fue un diplomático danés, que muy pronto comenzó a trabajar como fotógrafo «habitualmente trabajaba para la familia real (destacan los retratos de la regente María Cristina de Habsburgo-Lorena, del rey Alfonso XIII y Victoria Eugenia), las casas nobiliarias, la burguesía de los negocios madrileña, políticos (Sagasta), artistas y literatos (Sorolla Concha Espina, Emilia Pardo Bazán...) tanto en sus domicilios donde acudía habitualmente como contertulio, como en su estudio en la calle Príncipe 11 de Madrid, que tuvo abierta hasta su muerte en 1923. En los años noventa, cuando se publica el libro *Salones de Madrid* trabajaba para ilustrar las crónicas de sociedad de *La Ilustración Española y Americana* y la revista *Blanco y Negro*, en tres de sus secciones («Estudios fisionómicos», «Madrid de Noche» y «Fotografías íntimas»). MONTECRISTO (seud. Eugenio Rodríguez de la Escalera); MONTE-CRISTO. *Los salones de Madrid*. Emilia Pardo Bazán (prol.). Nueva edición, notas y presentación de Germán Rueda ed. Madrid: Rh+, 2014. p. VII.

<sup>628</sup> Como dice German Rueda en el prologo del libro «la primera edición del libro *Los salones de Madrid* se publicó hace unos ciento quince años. Aunque no lo sabemos con precisión, porque el dato no figura en el propio libro, por circunstancias indirectas lo más probable es que *Los salones de Madrid*, se editase en 1898», *Ibíd.*, p. V.

<sup>629</sup> *Blanco y Negro*, 27 de Julio de 1895, p. 17.

estado de suma cultura de otro estado próximo a la barbarie? Más que en el florecimiento artístico, en el refinamiento social»<sup>630</sup>.

No obstante, este género también tuvo sus detractores a los que Pardo Bazán contestó en los siguientes términos:

«Otro indicio del movimiento hostil a la vida de sociedad es la costumbre de desdeñar y relegar al último puesto en la escala literaria las crónicas de salón, género en que descuella el autor del presente libro, conocidísimo por el seudónimo de Monte-Cristo (...) Ignoro por qué una crónica de salón ha de ser necesariamente más frívola y menos instructiva que, verbigracia, una revista de toros, de frontones o de teatro (...) en mi concepto, la crónica de salones lejos de ser un género fácil, está erizada de peligros y dificultades, y requiere más que brillantez de estilo y galas de dicción y erudición, tacto, sentido de las conveniencias, y discernimiento de gentes sobre todo. El cronista de salones es más, mucho más hábil por lo que calla que por lo que dice»<sup>631</sup>.

Blanca Valmont, autora de reconocido prestigio periodístico, también tomó partido y en su crónica de *La Última moda*, hizo una crítica a la superficialidad de los *reporters*, que daban noticias precipitadamente en contraposición a los serios cronistas de salones:

«Desde hace algunos años, no hay en París, y creo que lo mismo sucede en las demás capitales de Europa, no hay, repito, periódico de noticias que no dedique una sección casi diaria á la crónica de salones. Esta clase de revistas eran en otros tiempos privilegio exclusivo de ciertos periódicos muy leídos en la sociedad alegre y elegante, a la que particularmente interesaba la reseña de sus propias reuniones y fiestas, ilustrada con sus correspondientes comentarios. Hoy ha perdido la crónica de salones su carácter técnico y sus exclusivismos aristocráticos. No constituye una especialidad en la que se acredita de entendido y de discreto el atildado revistero, cultivador de un género delicado y difícil, que en tiempos pasados exigía, más que cualidades literarias, el tacto y la finura que son propios de los perfectos cortesanos; ni tampoco los actuales narradores de los fastos de la vida mundana, huyen del vulgo y reservan las agudezas de su ingenio y las galanuras de su estilo, para un público reducido y selecto. En las postrimerías del siglo XIX, nadie se conforma con brillar en un círculo limitado; y lo mismo el hombre de ciencia que la dama elegante, exhiben sin escrúpulos ni temores sus respectivos méritos ante la multitud curiosa, recibiendo con satisfacción los aplausos, cuando no son pasto de la burla ó la crítica. El periódico noticioso responde á esta necesidad de nuestra época, y quien mejor la personifica es el repórter, especie de diablo cojuelo, que todo lo curioseas y que se cuele en todas partes sin ceremonias ni cumplidos. En las columnas del diario no busca el lector juiciosas reflexiones, ni prudentes advertencias, ni aquello que particularmente puede interesar á la clase á que pertenece; codicia la última novedad en todos los géneros y órdenes, en todos los aspectos de la vida pública; se entera con igual avidez de los despilfarros del rico y de las calamidades del pobre; sucesivamente excitan su admiración el invento portentoso, las bellezas de una obra de arte y el buen gusto de una primorosa toilette y quiere que lleguen á sus oídos lo mismo el bullicioso rumor de las agitaciones callejeras, que las murmuraciones de la sociedad elegante. No es, pues,

---

<sup>630</sup> MONTE-CRISTO. *Los salones de Madrid...*, p. 15.

<sup>631</sup> *Ibíd.*, p. 18.

extraño que el sagaz cronista de la high-life se vea despojado de sus funciones por el desenfadado repórter, ni que las revistas del gran mundo, tocadas de la fiebre del noticierismo y divulgadas entre un público que no está en el secreto de lo que se insinúa, aunque no se diga, hayan perdido sus más apreciables cualidades. Sufren en primer término una de las inevitables consecuencias de la rapidez con que hoy se transmiten las noticias: escritas de prisa, ligera y superficialmente, incurren muy á menudo en errores de importancia, y no dan idea exacta de la sociedad, cuyos episodios refieren sin fijarse en sus rasgos característicos y sin conocer sus costumbres. Además, el repórter todo lo sacrifica al deseo de aparecer bien informado al afán de revelar secretos y de adelantar novedades que inspiren vivo interés; y con tal de realizar sus propósitos, no se detiene en los límites que señala la prudencia, prescindiendo á menudo de las atenuaciones que aconseja la discreción. (...) No en vano se ha afirmado, y la práctica lo comprueba, que la prensa periódica es un poder, no el cuarto, como suponen los que de tal la califican, sino quizás el primero de todos los que imperan en las naciones modernas. Si en un momento dado puede influir en la actitud de una nación, ¿qué no hará la labor lenta y seguida de esa fuerza, que aunque se llama modestamente eco de la opinión, es quien la forma, pudiendo encaminarla al bien ó empujarla hacia el mal? Ya sé que en todo vamos en tren express y que no hay tiempo para pensar lo que se hace; pero nosotras, pobres mujeres, deberíamos ir un poco más despacio, meditar é influir en los que influyen en la prensa periódica»<sup>632</sup>.

En el caso de *Blanco y Negro*, aunque se trataba de una revista no especializada en la materia y por tanto a los ojos de Blanca Valmont, receptora de críticas, podemos decir que mantenía el tono de refinamiento aristocrático, ya que no se consideraba a Montecristo un *reporter* vulgar, sino más bien una experto en la materia.

Las imágenes y los textos de esta sección, lejos de representar una escena de género, mostraban al lector el escaparate de la vida mundana<sup>633</sup>, despertando cada vez más el interés popular. Además de hacer una exaltación de la riqueza y el buen gusto a través de la descripción del mobiliario y de las ricas telas —tapices, alfombras, y cortinas— que adornaban las principales estancias, y de hacer la enumeración de rigor de las personalidades que se daban cita en la morada de tal o cual marquesa, en no pocos casos, se describía también el atuendo de las anfitrionas o de las damas que las visitaban, para completar la visión total del cuadro. Como dice Pérez Rojas el vestido formaba parte de ese lenguaje simbólico en estos espacios: «Las vestimentas que indican un rango social son a un tiempo un signo de poder y

---

<sup>632</sup> BLANCA VALMONT, *La Última moda*, 7 de enero de 1900, p. 2.

<sup>633</sup> Carmen Abad recoge en su artículo, una interesante reflexión, a partir de cuatro de los fotograbados de Franzen para la publicación de *Los Salones de Madrid*, en la que «permite enlazar el discurso visual de estos fotograbados con la tradición pictórica de los siglos XVII y XVIII que representa a mujeres en ambientes, gestos y actitudes similares». Las damas que protagonizan las tertulias en *Salones de Madrid*, se muestran ante los lectores de las revistas como modelos contemporáneos aunque algunos de estos modelos ya habían sido formulados en una época anterior. ABAD ZARDOYA, Carmen. «Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los salones de Madrid (h. 1898)». *Artigrama*, 2005, n° 20, pp 367-384.

distinción»<sup>634</sup>. Las elegantes moradoras de un salón o las que lo visitaban, necesitaban afianzar su estatus mediante la apariencia empleando la indumentaria para dar la imagen deseada.

En la interpretación que hacían los cronistas, no faltaba la alusión a las recientes corrientes orientalizantes y modernistas. Por otro lado, describir las propias actitudes de los personajes: las posiciones o las interrelaciones personales, en definitiva *la pose*, era un ingrediente tan necesario como el entorno y el modo de vestir de los contertulios. Toda esta información resultaba muy real gracias a las imágenes fotográficas de Franzen.

En la crónica titulada *La nochebuena en los salones*<sup>635</sup>, firmado por Kasabal se describe la cena, la misa de Gallo y el baile posterior de una familia aristocrática. Como el baile iba precedido de un oficio religioso, era necesario el uso de la mantilla blanca que servía también para cubrir la desnudez del escote y los hombros. Como la finalidad de los trajes escotados era poder ostentar las joyas sobre la piel desnuda<sup>636</sup>, una vez finalizado el acto religioso, la dama se despojaba de la mantilla para poder lucir el cuello y los hombros con las alhajas:

*Las damas acudían en traje de baile y con mantilla blanca, que caía desde la cabeza hasta velar con sus encajes el escote. Así veladas, asistían a la misa que se decía en la capilla del palacio después despojándose de la airosa prenda española, lucían sus galas en los salones y en la artística galería hasta que la hora de la cena las congregaba en la magnífica serre, donde en mesas colocadas debajo de plantas tropicales, entre limoneros y naranjos y al son de armoniosas e invisibles orquestas, se servía la colación a la aristocrática concurrencia.*

Dentro de la sección de *Los salones de Madrid*, el primero que se publicó fue el de la infanta doña Eulalia<sup>637</sup>. No se ha podido consultar en la Hemeroteca Digital de ABC, por no estar digitalizado ese número, pero sí en la reciente edición de *Los Salones de Madrid*<sup>638</sup> (Ilustración 137):

---

<sup>634</sup> PEREZ ROJAS, F. Javier. *El retrato elegante...*, p. 67.

<sup>635</sup> *Blanco y Negro*, 29 de diciembre de 1894, p. 31.

<sup>636</sup> «Entre otras razones no es lo mismo ver a las damas aristocráticas en traje alto de calle y con sombrero, que luciendo las preciosas *toilettes* escotadas que llevan a los bailes y que permiten las soberbias alhajas sobre la garganta y los brazos desnudos», *La Moda elegante*, 22 de noviembre de 1901, p. 508.

<sup>637</sup> María Eulalia de Borbón (1864-1958) hija menor de la reina Isabel II. Fue infanta de España y duquesa de Galliera al contraer matrimonio con Antonio de Orleans y Borbón. Permaneció en Francia con su madre la reina Isabel, en el exilio, hasta que regresó a Madrid en 1876.

<sup>638</sup> Como dice Germán Rueda en el prólogo de la nueva edición «El libro de *Los salones de Madrid* partió de las crónicas que, entre 1895 y 1897, publicaron “alalimón” “Montecristo” y Franzen en la prensa de Madrid especialmente en el “Blanco y Negro”», MONTE-CRISTO. *Los salones de*

«La bella y augusta Princesa cuyo nombre figura al frente de estas líneas habitaba un lindo y elegante hotel situado a la entrada de la calle Ferraz cercano, al que há muchos años sirve de residencia a S.A. la infanta Dña Cristina. Allí fu a sorprenderle la máquina fotográfica de Franzen, y ya sola en su artística galería japonesa, ya rodeada de las personas que le acompañaban en sus tertulias íntimas en el precioso salón del piso bajo, la interesante dama se mostró como siempre, amable y seductora, permitió al fotógrafo cumplir su cometido, y dejó al cronista tiempo y espacio para apuntar en su cartera las notas más salientes de aquella aristocrática residencia».

Después de esta breve introducción el cronista hizo una descripción del *hotel* de la calle Ferraz, con los pormenores de la decoración, detallando los personajes que asistieron a la tertulia, con una breve alusión a la indumentaria de la princesa:

«Así como en los trajes con que la infanta Dña. Eulalia asiste a las ceremonias palatinas o se presenta de tarde en tarde en las fiestas del gran mundo, no sigue como esclava las imposiciones de la moda, sino que en todas sus elegantísimas toilettes se revela su gusto personalísimo».



*Ilustración 137: Salón de la infanta doña Eulalia. Los salones de Madrid.*

Al ser una dama de la Casa Real, su prestigio le venía de cuna, además, el cronista veía con cierto desdén y como algo peyorativo el hecho de vivir

---

*Madrid*....p. XVIII. La comparación de las crónicas con el texto de los capítulos del libro permite asegurarlo. Las fotos y el texto no siempre son idénticos.

excesivamente sujeta a los cambios continuos. No estaba bien visto copiar sin más, era necesario preservar de alguna manera la personalidad y mantener un cierto equilibrio entre lo que imponía la moda y el propio gusto.

El salón de la marquesa de Squilache<sup>639</sup>, con el título *La morada de la marquesa de Squilache*<sup>640</sup>, fue uno de los pocos salones que tuvo gran influencia política<sup>641</sup>. En el relato de Montecristo también se hace una breve referencia al porte y a la *toilette* de la dueña:

*La marquesa de Squilache sentada delante de una mesita tapizada de peluche gris perla, vistiendo una toilette elegantísima en la que nunca se combinan más colores que el blanco, el negro, el gris o el malva, colores de medio luto que desde su viudez ha adoptado para todos sus trajes. Habitualmente un hilo de perlas rodea su garganta, y un broche de brillantes luce a menudo sobre su pecho y despide vivísimos destellos a la luz de la lámpara, velada por pantalla de encaje y seda rosa.*

Las damas aristocráticas se sometían a las estrictas normas de una manera contundente, pues era ocasión para mostrar que conocían bien los códigos. Las reglas del luto estaban construidas fundamentalmente en torno a los colores, aunque también se detallaran los tejidos más adecuados, evitando los que tenían un acabado excesivamente brillante. La Marquesa de Squilache había enviudado por tres veces<sup>642</sup>. Por esta razón alude a la escasez cromática de sus vestidos en los que nunca se combinarán otros colores que los considerados de luto o, de alivio de luto, como el malva.

Montecristo escribió, en el decimocuarto capítulo de esta sección<sup>643</sup>, sobre el *Salón de los condes de Vilana*<sup>644</sup>, con la habitual explicación del palacio, los orígenes aristocráticos de la familia y las fiestas más concurridas que tenían lugar en la ilustre

---

<sup>639</sup> María del Pilar de León y Gregorio (1843-1915), recibió el título de marquesa de Squilache de manos de Alfonso XII, en 1891.

<sup>640</sup> *Blanco y Negro*, 19 de octubre de 1895, p. 5.

<sup>641</sup> «en Madrid son contados los salones que han ejercido influencia en la marcha de los sucesos públicos, como son contadas las damas que, cual la Princesa de los Ursinos, por ejemplo, se ocuparon de política (...) No quiere esto decir que el salón de la Marquesa de Squilache sea un salón político; domina allí la nota mundana; y como alrededor de la ilustre dama se congregan no solo los más importantes hombre públicos, sino las señoras que componen su círculo íntimo, claro es que si de política se trata ha de ser en una forma amena y mezclándola y barajando sus impresiones con los sucesos de actualidad», MONTE-CRISTO. *Los salones de Madrid*...p. 113.

<sup>642</sup> En 1872 de Victoriano Díaz de Herrera y Serrano, en 1881 de D. Antonio Mantilla de los Ríos (Marqués de la Mantilla) y finalmente, en 1887 se casó con el también viudo Martín Larios Larios de quien también enviudará en 1889.

<sup>643</sup> *Blanco y Negro*, 20 de junio de 1896, p. 5.

<sup>644</sup> Fernando José Casani y Diaz de Mendoza (1847-1909) conde de Vilana es un título nobiliario español, creado el 26 de abril de 1879 por el rey Alfonso XII. Casado con Maria de la Soledad Herreros y Castillejo (1848-1916).

vivienda. Pero más frecuentes que las fiestas fueron los banquetes y los tresillos<sup>645</sup>. La etiqueta requería que las mujeres asintieran a estos eventos, menos ceremoniosos, con traje elegante pero sin escote y los hombres no necesariamente tenían que ir de frac.



*Ilustración 138: el salón de los Condes de Vilana. Los salones de Madrid*

*Los tresillos se celebran habitualmente los jueves por la noche. Nada más agradable que esas fiestas íntimas a las que las señoras acuden en trajes elegantes, pero sin descotarse, y los hombres no tienen necesidad de vestir el ceremonioso frac.*

*El pasado invierno hemos notado una innovación: el juego del pocker, librando ruda batalla con el tresillo, ha vencido a este que tan fervientes entusiastas partidarios cuenta entre los hombres políticos que frecuentan la sociedad y los casinos, y hoy, en torno a la mesa que preside la bella y amable condesa de Vilana, suelen verse generales, exministros, hombres políticos y damas elegantes, siguiendo con avidez las peripecias del juego.*

Los grandes y espaciosos salones de los palacios aristocráticos madrileños, se abrían con motivo de la celebración de bailes. Estos también tenían cabida en otros recintos importantes como el Círculo de Bellas Artes, embajadas, y otros lugares emblemáticos de Madrid. Emilia Pardo Bazán los describe enumerando todas las posibilidades y los motivos que daban pie a estos eventos. Los de máscaras, por ejemplo, eran muy famosos. Pintores y cronistas ilustraban sus páginas con numerosas referencias a esta moda del disfraz:

<sup>645</sup> Tipo de juego de cartas muy habitual en el siglo XIX.

«Allá por los años primeros de la Regencia, el único baile de máscaras algo animado y de cierto buen tono en medio de la inevitable mezcolanza característica de este género de diversiones era el baile de Escritores y Artistas. Solo á este podía ir de tapadillo la curiosa clama partidaria de verlo todo, ó la celosa furibunda sedienta de apurar hieles y acíbares de desengaño. Solo allí se esperaba regalar el oído con la ingeniosa broma ó inquietar el corazón con el vivo impensado galanteo. Solo allí no corría grotesco bromazo infaliblemente el incauto que pasándose de fino de fino invitaba á cenar á la del azul dominó, para encontrarse, al caer el antifaz, con la cónyuge ó la madre política, episodio de la vida burguesa del cual han usado y abusado los saineteros. Hoy se pierde la cuenta de los bailes caros, revueltos y con posdata de cena más ó menos neroniana que alborotan á Madrid en tiempo de Carnestolendas. Baile de Escritores; baile de la Caridad; baile del Centro gallego; baile del Círculo de Bellas Artes; baile de la Prensa; baile Azul, y cito los más sonados. Claro que no los confundo: en todo hay matices, clases, categorías sociales, y en nada tan marcados y significativos como en lo que al aparecer se asemeja como dos idénticas gotas del torrente de la locura. Comparad el baile caritativo, ostentosa revista de joyas, trajes y caras conocidas de damas auténticas, á otros donde el antifaz oculta semblantes que no habrían menester cubrirse porque nadie les pondría encima un nombre. Con los ojos cerrados y solo por el olor podrían diferenciarse estas asambleas de gente de buen humor y dispuesta á pasar el rato. Cada clase social tiene su aroma, su emanación propia; y si fuésemos tan sutiles de sentidos como los perros de caza, no necesitaríamos fijarnos en la ropa: el rastro bastaría»<sup>646</sup>.

Los concurridos bailes de máscaras y las suntuosas fiestas del Carnaval que tenían lugar en las restrictivas mansiones aristocráticas aparecían fuera del ámbito de lo popular al ser recludas al salón palaciego, al teatro o al casino, representadas «a finales del siglo XIX como una fiesta refinada que se ha culturizado»<sup>647</sup>. La elegancia, de alguna manera se cultivaba al calor de esos espacios; la aspiración de las clases altas era presentar esa apariencia de refinamiento y buen gusto, expresada en el porte exterior —con el conjunto de ademanes, vestimenta, etc.— y en la distinción intelectual. En definitiva, combinar esos dos ámbitos de la apariencia: la elegancia en el ser y en el estar, era un signo social al que aspiraba el mundo aristocrático, a quién la burguesía quiso imitar. Este grupo social encontró en la prensa, con la difusión y propaganda que hacía a través de estas crónicas de salón, todo tipo de imágenes y descripciones que les permitía hacerse una idea fácilmente imitable.

---

<sup>646</sup> PARDO BAZAN, E., «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 22 de febrero de 1904, p. 138.

<sup>647</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier. *El retrato elegante...*, p. 73.



*Ilustración 139: Lozano Sidro, 22 de junio de 1910*



## 8. LA MODA EN LAS NUEVAS AFICIONES AL AIRE LIBRE

Los *sports* al aire libre tuvieron mucho éxito y conectaron muy bien con el espíritu higienista que impregnaba las mentalidades y los nuevos modos de vida. La prensa daba todo tipo de noticias relativas a los encuentros sociales con motivo de las competiciones deportivas: el tiro de pichón, las carreras hípicas, el más tradicional *law tennis*<sup>648</sup>, el polo, el golf, etc. Lo novedoso fue la incorporación de las mujeres a estas nuevas diversiones, como dice Pardo Bazán, «El placer de las distracciones al aire libre reemplaza al placer de las de aire viciado»; ese aire viciado era el que se respiraba en los teatros y salones:

«Nótese solo un detalle: en todo recinto cerrado se oye toser, ó se percibe que muchos reprimen la tos. Al aire libre no tose, no carraspea nadie. Yo saboreo el aire libre lo mismo que saborearía un agua pura, un agua filtrada por capas de arcilla y manando entre rocas. El aire, positivamente, posee un sabor peculiar cuando es fresco, vivo y se ha columpiado entre arboledas; y estas condiciones reúne el aire que nos abanica en la Casa de Campo, donde tienen lugar las tiradas de pichón»<sup>649</sup>.

Las mujeres asistían a esos encuentros para lucir sus mejores galas. Doña Emilia hablaba de estos nuevos atuendos con un cierto tono crítico hacia la moda *fin de siglo*, donde se podía diferenciar la ropa deportiva que ya empezaba a surgir como moda y la ropa elegante que las damas llevaban de la misma manera que en cualquier evento de cierto renombre:

---

<sup>648</sup> Como dice Morales, este deporte importado de Inglaterra, fue desde sus orígenes la distracción predilecta de las clases elevadas. MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 37.

<sup>649</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 3 de junio de 1907, p. 362.

«Presencian el torneo de destreza, damas emperifolladas con sus galas primaverales, vestidas de los colores algo chillones y discordantes que este año impone la moda, tocadas con los sombreros á la vez nuevos y anticuados de forma que también la moda decretó. Algunas se visten como *sportwomen*; lucen abrigos que casi son de viaje, gorras caprichosas que casi son de automóvil. Hay una nota de extravagancia extranjera en ciertas *toilettes* de «alta fantasía y las plumas de gallo, de avestruz, de lofóforo, de gallina de Guinea, revolotean alrededor de las caras..., no todas juveniles, ¡ni mucho menos! Pero es una característica de la moda presente, que no hace diferencia de edades ni de figuras; que ha suprimido la divisoria entre los atavíos y tocados de las mamás y hasta abuelas y los de las niñas; que ya no se ve una honesta capota ni un traje de líneas tranquilas y reservadas; y que aquella oleada de locura en la indumentaria que señaló la época del Directorio, parece arrollarnos, en este periodo que ya nadie tiene el recurso de calificar de *fin de siglo* porque la verdad es que el siglo xx es todavía impúber»<sup>650</sup>.

Aunque quede fuera de este estudio, vale la pena mencionar dentro de estas nuevas aficiones, el cinematógrafo que se inauguró en Madrid en 1896 y que modificaría en gran medida el panorama del ocio de la sociedad madrileña en el fin de siglo<sup>651</sup>.

## 8.1 LA PLAYA

Los números correspondientes a los meses estivales estaban llenos de textos y dibujos del veraneo, sobre todo del veraneo de los madrileños: las imágenes de estaciones repletas de familias con maletas, de los balnearios de moda y de las playas, se suceden desde el mes de julio hasta entrado septiembre.

El descubrimiento de la playa y de los baños en el mar fue una cuestión que se fue gestando paulatinamente, modificando muchos aspectos de la vida hasta configurarla como un referente cultural de relieve en los primeros años del siglo XX.

Carlos Larrinaga explica que «ha sido el profesor Alain Corbin quien ha llamado la atención sobre la invención de la playa y la conquista de ese territorio del vacío que constituía el litoral ya para el siglo XVIII»<sup>652</sup>. Las investigaciones

---

<sup>650</sup> *Ibíd.*

<sup>651</sup> Este tema ha sido ampliamente estudiado por el profesor Joaquín Cánovas. Cabe destacar especialmente, CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. «Las primeras sesiones del "cinematógrafo Lumière" en Madrid». *Imafronte*, 1992-1993, nº 8-9, pp. 105-112, y «La introducción del cine en España pionerismo y protoindustria». En: LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta: escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010, pp. 19-26.

<sup>652</sup> LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos; PASTORIZA, Elisa. «Dos balnearios atlánticos entre el fin de siglo y la crisis del treinta, San Sebastián y Mar del Plata. Un ejercicio comparativo». *Historia Contemporánea*, 2009, vol. 38, pp. 277-310. Además de numerosas comunicaciones en

realizadas por Alain Corbin<sup>653</sup>, están centradas en una perspectiva histórica muy adecuada para nuestro estudio: «No hay otro medio de conocer a los hombres del pasado que el de intentar apoderarse de sus miradas, vivir sus emociones»<sup>654</sup>. Parte de estas emociones se sitúan en los espacios dedicados al ocio y dentro de estos, los baños en el mar tuvieron una especial significación, por la misma transformación de la percepción de las zonas costeras y litorales.

Anteriormente el mar se había presentado, tanto en la literatura como en el arte, como un lugar enigmático, impregnado de una cierta imagen de miedo y temor por lo desconocido. Era un lugar de paso, era un territorio conquistable, escenario donde los pueblos y las civilizaciones habían querido mantener su hegemonía durante siglos; y era también fuente de riqueza y alimentación.

A finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, esta imagen empezó a cambiar; fue en Gran Bretaña donde surgió la práctica del baño de ola<sup>655</sup>, debido, sobre todo, a las opiniones favorables de los médicos sobre estas aguas frías<sup>656</sup>. Así poco después de mediados del siglo XVIII, la moda del baño del mar se vinculó directamente a una cuestión terapéutica que se prolongaría hasta mediados del siglo XIX. Surgió una abundante literatura sobre estas tesis y a partir de ese momento, como afirma Corbin, los modos de apreciación del mar, la tierra, el aire y el sol, cambiaron, como también sufrió una cierta transformación la percepción del frío y del calor<sup>657</sup>.

---

congresos, ha publicado un gran número de artículos en revistas científicas y algunos libros sobre el desarrollo económico y social del turismo en España. Con una importante visión de los orígenes desde una perspectiva histórica.

<sup>653</sup> Su obra de referencia es *El territorio del vacío*, publicado en 1988, hace un estudio sobre el inicio de este escenario de ocio, utilizando como marco cronológico las fechas entre 1750 y 1840. Es un clásico que va más allá del turismo de ola, se trata más bien de una historia intelectual sobre el tema con muchas referencias literarias y artísticas a las que haremos alusión.

<sup>654</sup> CORBIN, Alain. *El territorio del vacío: occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. Barcelona: Mondadori, 1993, p. 9.

<sup>655</sup> «En Inglaterra, la natación en los ríos, que forma parte de la gama de los rural *sports* de la *gentry* en el siglo XVII, no tardará en combinarse con igual práctica en las riberas del mar. En 1735 la gente se baña ya, con cabinas de ruedas, en la playa de Scarborough», CORBIN, Alain. *El territorio del vacío...*, p. 110.

<sup>656</sup> «A partir de ahora los médicos preferirán la prescripción fortificante, se aplicaran a restablecer la energía, tonificar las fibras adoptando unánimemente la vigorosa terapéutica recomendada por Sydenhama finales del siglo anterior. La mar indomable infinitamente fecunda, sobre todo en los depósitos del septentrión, puede asegurar la energía vital siempre y cuando el hombre sepa disfrutar del terror que inspira. En sus orillas recupera el apetito, el sueño, logrará el frío de sus pensamientos», CORBIN, Alain. *El territorio del vacío...*, p. 94.

<sup>657</sup> Sobre esta cuestión basta observar como en el siglo XIX y primeras décadas del XX, la indumentaria para ir a la playa, tanto de hombres como de mujeres, en comparación con la que se usaría posteriormente, hasta llegar a nuestros días, llevaba a pensar que la resistencia física al calor era mucho mayor. Llevar manga larga en la playa —hoy algo inconcebible—, era lo usual y nadie se

Las aficiones que se desarrollaron en las zonas litorales fueron muy variadas entre otras, el auge del *yachting* y las regatas como una forma de disfrutar de las riberas, también las excursiones y paseos marino (Ilustración 140).



Ilustración 140: Martínez Abadés. *En las regatas*, 12 de agosto de 1893

Pero, sobre todo, lo que adquirió mayor importancia fue al auge de las estancias en los balnearios.

Los primeros balnearios europeos de costa se situaron en la vertiente atlántica, de aguas más frías. Aunque se iniciaron en las playas británicas, pronto se extendieron a la costa normanda francesa: Dauville y Trouville<sup>658</sup>. La localidad de

---

planteaba que como un medio para paliar el calor hubiera que acortar faldas o mangas haciendo peligrar el decoro; por lo que podemos deducir que quizá los umbrales de resistencia al frío o al calor y su directa relación con el bienestar evolucionaron a lo largo de los años y en esa evolución intervinieron claramente otros conceptos culturales y sociales.

<sup>658</sup> Las referencias a esta zona de veraneo son constantes en las crónicas *de la elegancia*: «Trouville y Deauville son dos poblaciones que tienen para los forasteros el singular encanto de que en ellas parece que cada cual se encuentra en su propia casa. La vida de Dieppe es la misma de las grandes ciudades: los negocios, las transacciones comerciales de este puerto, llevan consigo ese mismo movimiento febril, y el servicio de vapores entre Dieppe y Neuhaven trae á diario considerable número de transeúntes que invaden la población y el Casino. Muy distinta es la vida de Trouville: el pueblo, de escasísima importancia, para nada interviene en la vida del Casino. Trouville recuerda mucho á Monte-Carlo, no solo por el aspecto de la población, sino porque allí se respira la misma atmósfera de alegría, de lujo y de disipación. Deauville, aristocrático y tranquilo, tiene sus peculiares veraneantes, que ocupan las encantadoras villas enclavadas alrededor de la playa. Ésta elegante sociedad se da cita en el Casino; juega al tennis al polo ó al golf ó acude á las carreras y á las ventas de *yearlings*: á pesar de ser tantas y tantas las distracciones, siempre hay lugar para hacer interesantes excursiones a los pintorescos lugares del contorno; Cabourg, Houlgate, Divea, etc. Y en tales alegres

Trouville dio a conocer por extensión toda la *Côte Fleurie* y popularizó la costumbre de los baños de mar durante la época de Napoleón III. En el Segundo Imperio la ciudad vivió una época de esplendor, llenándose de magníficas villas construidas entre 1860 y 1880. La mítica Deauville se constituyó como una refinada localidad cosmopolita de la Costa Florida, desde la segunda mitad del siglo XIX fue un verdadero símbolo de la opulencia y del arte del buen vivir. También la *Côte d'Azur* inauguró en los primeros años del siglo XX, un espacio para el veraneo de las familias principales de Europa, y una referencia de elegancia y moda.

En *Blanco y Negro* además de las noticias sobre las elegantes playas cantábricas, también se publicaban numerosas noticias sobre las playas francesas que en ocasiones servían para anunciar las modas de la estación primaveral (Ilustración 141).



Ilustración 141: 18 de abril de 1908

Las elegantes salían de París para adentrarse en las ciudades costeras y allí retomaban la vida social. La fecha escogida para la partida variaba, en París por

---

ocupaciones se desliza la temporada, que vuelve á reanudarse al año siguiente por el mismo círculo y para los mismo fines», *La Moda elegante*, 14 de septiembre de 1900, p. 398.

ejemplo, salían a partir del 15 de junio, una vez finalizada La Gala de los autores y el Gran Prix<sup>659</sup>. La realidad era que todos volvían a coincidir en el lugar de moda; así lo relataba la Condesa d'Armonville en las *Crónicas de París*, hablando de Trouville:

*Entre los que se van, hay dos clases de veraneantes: los que buscan un lugar tranquilo y fresco, oasis del descanso, o los que corren en pos de París, huyendo de él. Estos que son los más van a Trouville, que es la playa más típicamente parisiense, o a Vichy cuyo parque inspiraría celos al Bois de Boulogne (...) o se refugian en Aix-les-Bains, donde se hace vida de casino, con batallas de flores y fiestas por al noche. Tanto en un sitio como en otro se baila, se juega y sobre todo se hace toilette<sup>660</sup>.*

La geografía del primer turismo español, desarrollado desde el último cuarto del siglo XIX, se situaba en las playas frías del Cantábrico: los baños de mar y los balnearios en torno a la playa, se vieron como importantes escenarios de salud y de ocio aristocrático del siglo. Fue la ciudad de San Sebastián la localidad balnearia por excelencia<sup>661</sup>, con un importante impacto cultural promovido por las élites sociales con capacidad de ponerse a la altura de sus homónimas europeas.

La información sobre las propiedades curativas y los beneficios saludables de las aguas de mar fueron esenciales para la promoción de los nuevos enclaves, alrededor de los cuales se gestó toda una cultura relacionada con el ocio, la moda y la diversión, que a finales del siglo XIX, había alcanzado no solo a las élites sociales sino a una gran parte de la población burguesa. Durante el verano lo habitual entre las clases pudientes era trasladarse a las playas del norte a tomar el baño, era todo un acontecimiento que requería de una preparación: hacerse con la ropa adecuada y disponer el equipaje para trasladarse durante una temporada larga a otra ciudad. Artistas pintores y literatos plasmaron este aconteciendo que cada vez se hacía más popular.

---

<sup>659</sup> La gala de los autores y el Grand Prix son los dos acontecimientos que ponen fin a la «season» Parisina. La gente chic ya no puede permanecer en París y huyen a las playas, a los balnearios y a los castillos provincianos porque no es de buen tono permanecer en el bulevar después del 15 de junio. CADENAS, José Juan, «Desde París», *Blanco y Negro*, 20 de Junio de 1908, p. 12.

<sup>660</sup> *Blanco y Negro*, 11 de septiembre de 1910, p. 14. Las referencias de la condesa a la elegancia que se da cita en Trouville-Dauville, son constantes en sus relatos publicados en *la Mujer y la Casa* como veremos.

<sup>661</sup> Como dice Pérez Rojas, San Sebastián formaba parte de los grandes titulares de los periódicos en los meses de verano «San Sebastián era protagonista indiscutible en la prensa entre los meses de julio a septiembre, siendo un equivalente ibérico de ciudades como Biarritz, Niza o Montecarlo. Todos los años se repetían las crónicas de su vida veraniega: donde van y como se divierten los turistas, que fiestas tienen allí lugar, los atractivos de las playas, lo animado del bulevar, lo que gastan y en qué los veraneantes, (...) tanto la playa como el casino se convierten en generadores de relatos breves para la prensa y las revistas ilustradas», PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 33.

Indudablemente esta moda se extendió por la influencia de las corrientes higienistas y las directrices de importantes médicos que con la autoridad que les otorgaba su profesión y los beneficios que se conseguían para la salud, hicieron que la siguieran gran número de personas durante todo el siglo XIX. Pero su origen se remonta al siglo XVIII en un momento donde ya se habían difundido nuevos hábitos y costumbres saludables, como consecuencia de ese espíritu racionalista tan característico del siglo de las Luces. En esos momentos, diferentes intelectuales y médicos se sintieron más atraídos por las ciencias útiles que por las meras especulaciones y empezaron a publicar diferentes tratados sobre la bondad de las aguas, tanto minerales como marinas<sup>662</sup>.

Si las aguas termales que se tomaban en los balnearios de agua dulce tenían grandes cualidades curativas, también las aguas saladas entraron pronto a formar parte de esa fama hasta entonces desconocida. Los médicos empezaron a recomendar con mucha frecuencia los baños de ola como medicina para un gran número de enfermedades, y no solo los baños sino también la ingesta de agua de mar «de especial trascendencia resultó la labor del doctor Russell, quien, entusiasmado con el poder curativo de estas aguas, llegó a recomendar que el paciente se bañara en el mar una vez al día, bebiera media pinta de agua marina por la mañana y un vaso al salir del baño y se duchara con agua de mar fría previamente calentada»<sup>663</sup>. Los médicos que recomendaban como terapia estos baños de mar, difundieron sus consejos a través de la prensa divulgativa. En la sección de *Consejos Higiénicos* de *Blanco y Negro*, el Dr. Corral y Mariá, exponía las ventajas de estos baños y como debían de tomarse para que realmente fueran saludables:

*Es este mes el mejor para hacer uso de los baños generales y a fin de completar el decálogo higiénico del bañista que empecé a consignar en el Régimen para Julio, lo terminaré en este reseñando los cinco preceptos que restan (...) Estos preceptos que dejo expuestos, llevados a la práctica por los bañistas, han de producirles benéficos resultados para la salud, pues la regimentación higiénica de los baños es asunto muy importante, ya que las prácticas hidroterápicas constituyen un arma de dos filos: es decir, que*

---

<sup>662</sup> LARRINAGA, Carlos. «De las playas frías a las playas templadas: la meridionalización y popularización del turismo de ola en España en el siglo XX», *1er. Congreso Latinoamericano de Historia Económica. 4ta Jornadas Uruguayas de Historia Económica*. (Montevideo, 5-7 de Diciembre de 2007). Consultado el 2 de agosto de 2014. En:

[http://www.audhe.org.uy/Jornadas\\_Internacionales\\_Hist\\_Econ/CLADHE1/trabajos/Larrinaga\\_Carlos\\_112.doc](http://www.audhe.org.uy/Jornadas_Internacionales_Hist_Econ/CLADHE1/trabajos/Larrinaga_Carlos_112.doc)

<sup>663</sup> LARRINAGA, Carlos. «De las playas frías...», p. 3.

*usadas higiénicamente son salutíferas en grado sumo, y empleadas sin método, altamente perjudicial*<sup>664</sup>.

Las deficientes condiciones higiénicas de las ciudades, las altas temperaturas, y la consiguiente contaminación en las urbes, cada vez más industrializadas, animaban a la población a desplazarse y cambiar de aires hacia la costa cantábrica para huir de las altas temperaturas de ciudades como Madrid. La familia real tomó la delantera e inauguro los veraneos en la costa de San Sebastián o Santander, La bahía de la Concha acogió a diferentes miembros de la realeza española desde 1830. La propia reina María Cristina, desde el verano de 1887 decidió construir ahí su propio palacio para las temporadas estivales<sup>665</sup>.

Las primeras portadas de *Blanco y Negro* que ilustraron este tema fueron obra de Méndez Bringa y Martínez Abades (Ilustración 142 y siguientes). En estas primeras ilustraciones se ve el ambiente de estos lugares con las casetas de madera y de lona rayadas. En estas primeras escenas se mezclaban las imágenes de mujeres vestidas y mujeres en traje de baño pero en actitudes recatadas con las capas o salidas de baño que cubrían parte del cuerpo (Ilustración 143).

---

<sup>664</sup> *Blanco y Negro*, 5 de agosto de 1900, p. 18.

<sup>665</sup> «la propia familia real durante el periodo estival abandonaba su palacio madrileño para soportar mejor la canícula, trasladándose a otras instalaciones palaciegas próximas a la capital. No es extraño, por lo tanto, que desde mediados del siglo XIX, diferentes miembros de la familia real, incluida la reina Isabel II, se desplazaran a la costa cantábrica para disfrutar de sus aguas». LARRINAGA, Carlos. «De las playas frías...», p. 2.



*Ilustración 142: Méndez Bringa. De veraneo, 12 de agosto de 1893*



*Ilustración 143: Méndez Bringa. Sal Marina, 7 de septiembre de 1895*



*Ilustración 144: Martínez Abades. En la galería del balneario, 15 de agosto de 1896*



*Ilustración 145: Méndez Bringa. La hora del baño, 29 de agosto de 1896*

Los motivos de estas portadas eran muy variados, pero en todos ellos se traslucía la vinculación social de las damas por su atuendo. Especialmente valiosa resulta la portada de Méndez Bringa San Sebastián, la perla de la Concha (Ilustración

146) Representa a una de estas elegantes mujeres Bringa vestida con una traje veraniego blanco con adornos rojos al igual que la sombrilla roja, en el momento de introducirse en la caseta para despojarse de ese vestido y ponerse el traje de baño. Este tipo de sombrilla de coloración rojiza estuvo de moda para los vestidos de playa como podemos apreciar en el dibujo de Abades (Ilustración 148) y en el cuadro de Cecilio Pla (Ilustración 147).



*Ilustración 146: Méndez Bringa. La perla de la Concha, 12 de agosto de 1899*



*Ilustración 147: Cecilio Pla. Mujer en la playa (1910-1920). Adscrito al Museo del Prado, procedente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*



Ilustración 148: Martínez Abades, 18 de septiembre de 1910

La moda no permaneció al margen de todo este movimiento higienista y, como veremos, la higiene y la salud determinaron el uso de unas prendas y la utilización para la confección de unos tejidos específicos. Las revistas de moda en la época estival llenaban sus páginas de estos modelos para mujeres y niños. El decoro y la honestidad de las mujeres requerían que los trajes de baño fueran adecuados y no dejaran al descubierto nada que las pudiera comprometer. No obstante, la relajación que suponía el aligeramiento de capas de enaguas, refajos, la utilización de corsés más ligeros el llamado corsé de baño, etc., no dejaba de ser algo deleitable para las miradas de los varones que como relataban las crónicas acudían a las playas a ver *algo más* de lo que estaban acostumbrados en un paseo, o en un salón.

Enrique Sepúlveda escribió un artículo titulado *Madrid de viaje*<sup>666</sup> es el número IV de una serie de crónicas sobre este tema donde hablaba del comedimiento en el vestido y en el modo de relacionarse hombres y mujeres en las playas:

*Una mujer vestida de baile, es decir medio desnuda, no recibiría a ningún hombre que fuera a visitarla. Sería inconveniente mostrar a uno en la intimidad de Boudoir lo que más tarde habrán de ver quinientas personas (...) pero en el mar es diferente. En San Sebastián y en Biarritz, por ejemplo, las mujeres se bañan a la vista del público, confundidas con los hombres.*

<sup>666</sup> Blanco y Negro 26 de agosto de 1893, p. 4.

En la playa se permitía un cierto relajamiento de algunas de las normas que dictaba lo socialmente permitido, aun así había aspectos que resultaban chocantes y que el autor mencionaba con cierta crítica irónica y consideraba que el traje de baño era realmente algo *feo*:

*Con el traje de lana, la bata, el pantalón, y la gorra de hule, las náyades de la Concha y de la Playa de los Locos parecen un ejército de monos tiritones corriendo por la arena. Es decir que obligadas a bañarse a la vista de los hombres, han imaginado las mujeres rodear su pudor con un velo de fealdad.*

No estaba bien visto que estuvieran juntos hombre y mujeres en el agua, había normas al respecto en casi todas las playas; aún así en este ambiente relajado muchas veces se saltaban no sin contar con detractores, que lo consideraban un atentado contra la moral pública:

*Ya están juntos dentro del agua, ellas y ellos, ¡Y que feos ellos al lado de ellas! el salmón junto a la dorada; el barbo detrás de la lubina. (...) Dejan que canten las sirenas en sus palacios de cristal, y no permitáis que los silenos vayan a turbarlas! Es verdad que la ola de la Concha, por ejemplo, ha rebasado las cumbres del pudor, pero eso no es bastante motivo para tolerar que los nadadores masculinos establezcan confusiones dentro del agua. Existe separación en un determinado radio de la playa, pero no en toda, y la prohibición debía ser absolutamente general.*

En esta misma línea, se publicó en la sección *Notas de verano* una pequeña crónica titulada *En el Mar*<sup>667</sup>, con un dibujo de Martínez Abades (Ilustración 150), que representaba a una joven en el agua al lado de la cuerda que le servía para adentrarse, iba vestida con amplio albornoz:

*Una joven bañista, sosteniendo la mirada impertinente de los curiosos, se lanza la mar, descendiendo el oculto declive de las arenas y ocultando bajo la blanca túnica su cuerpo escultural, ceñido por la blusa y el calzón de baño. Ya dentro, soltará en manos del bañero la amplia sobrevesta que la envuelve y ocultará bajo las ondas sus formas femeniles, burlando a los gemelos de las orillas.*

*Gracias a las «salidas de baño», a las capas blancas y a los holgados capuchones, el pudor se defiende de la curiosidad y la belleza femenil se oculta a las miradas de la impertinencia masculina.*

---

<sup>667</sup> Blanco y Negro, 14 de septiembre de 1895, p. 8.

Estas prendas tenían unas singularidades que las hacían muy diferentes a cualquier otra *toilette*, pero al igual que el resto de la indumentaria femenina estaban



*Ilustración 149: Méndez Bringa, 26 de agosto de 1893*



*Ilustración 150: Martínez Abades, 14 de septiembre de 1895*

pautadas. El objetivo principal era que las formas colores y tejidos se adecuaran al contacto con el agua y ocultaran suficientemente el cuerpo de la bañista. Normalmente un traje de baño estaba formado por dos piezas que fueron evolucionando a lo largo de los años: la blusa y el pantalón. La cabeza se cubría con un gorro o gorra y completaba el conjunto un calzado sencillo: normalmente unas zapatillas de cáñamo y lona atadas con cintas y, en ocasiones, las medias reglamentarias. Las revistas de figurines publicaban patrones para la confección de estos trajes y se detenía a explicar los materiales más adecuados, casi siempre de texturas opacas como la sarga<sup>668</sup> azul marino, para evitar transparencias comprometedoras (Ilustración 151).

---

<sup>668</sup>La Sarga, que se utilizaban con frecuencia para la confección de trajes para baño, según la clasificación que hace Oriol se encuentra dentro de los tejidos simples que “son los que afectan a toda la extensión de la tela un solo ligamento constante. Subdivídanse en dos géneros: 1º *Tejidos formados por ligamentos fundamentales*, esto es los tafetanes, las sargas y los rasos. (...) Las *Sargas*, en la seda comprenden la levantina y la virginia; en el algodón, los asargados; en la lana las cúbicas», ORIOL RONQUILLO, José. *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*. Barcelona: Imprenta de Agustín Gaspar, 1857, p. 360.



*Ilustración 151: La Última moda, 15 de julio de 1900*

Como explicaba la cronista de *La Última moda* aunque antiguamente se empleaba para el baño «un traje de sarga o franela oscura de escasa hechura» en el que la moda no podía añadir ningún componente estético, en los albores del cambio de siglo, estos nuevos trajes de baño de dos piezas, también se vieron sometidos a los dictámenes de la moda:

«Voy a dedicar el presente carnet a un asunto de palpitante interés para nosotras en estos momentos: las toilettes de baño. Al leer estos renglones, nuestras respetables abuelas no podían menos de sonreírse. ¡Dar importancia a las toilettes de baño! Verdaderamente que esto les parecería imposible; pues durante mucho tiempo con un traje de sarga o franela oscura de escasa hechura, un sombrero de paja ordinaria y unas alpargatas de suela de cáñamo, tenían las señoras toilettes de baño casi para toda la vida. Pero las cosas han variado afortunadamente. Ahora al preparar el equipaje de verano, se piensa en los trajes, sombreros, calzados y demás accesorios de las toilettes de baño, como se piensa en las de Casino, y no sin razón; porque unas y otras están igualmente sujetas a las variaciones y caprichos de la moda. Los trajes de baño del presente verano, se distinguen por la elegancia de sus hechuras y están confeccionados con sarga lisa, sarga escocesa y alpaca labrada»<sup>669</sup>.

Las mujeres se cambiaban de ropa en las casetas o cabinas móviles que se desplazaban casi hasta la orilla por un sistema de railes. Las capas o *salidas de baño*, desempeñaron un papel importante, por una parte, por la necesidad de quitar la humedad: una vez salían del agua, todas las mujeres se envolvían en estas prendas para evitar los constipados. «El tejido que se empleaba solía ser la esponja o el

<sup>669</sup> *La Última moda*, 1898, n° 549, p. 3.

muletón (...) Preferentemente el muletón se usaba para secarse tras salir del agua, mientras que la bata de esponja se vestía estando ya en el cuarto»<sup>670</sup>. También se puso de moda el sistema *Kneipp*, es decir permanecer sin cubrir después del baño, este médico gran defensor de la hidroterapia, recomendaba caminar con los pies descalzos sobre el agua o el frío y estar en contacto con el aire puro porque repercutían beneficiosamente sobre el organismo. La cabeza, sin embargo, siempre debía de permanecer cubierta. Por ejemplo en 1898 se puso de moda la gorra–capelina «que posee reunidas las cualidades de la gorra de hule y el sombrero de paja usados hasta ahora: la primera para preservar el cabello de la humedad, y el segundo para resguardar el rostro de los rayos del sol»<sup>671</sup>. Otros accesorios también resultaron ineludibles:

«Como accesorios indispensables de las toilettes de baño, mencionaré los corsés de tul griego, los cinturones de lienzo cruzado y cuero, cerrados por medio de correítas y hebillas de acero; las medias de lana negras o del color del traje, las botinas de tela y los zapatos de piel o goma, sostenidos por cintas de lana cruzada sobre la pierna y los brazaletes porta reloj»<sup>672</sup>.

Para poder transportar todo este material indumentario se requería un utensilio adecuado:

«Para llevar a la playa el traje y demás accesorios de toilette indispensables para el baño, se emplean grandes bolsas de lana bordada forradas de hule. También se usan para el objeto unos cuadros de tela impermeable, en cuyo interior se guarda el traje y el calzado, arrollándolos después de forma cilíndrica y sosteniendo con correas el paquete que resulta»<sup>673</sup>.

Ya se ve que no resultaba una operación sencilla todo lo que llevaba consigo ir a la playa: vestirse, desvestirse y transportar todos los elementos necesarios para tomar las aguas.

La toma de baños en estos primeros momentos no podía entenderse todavía como un deporte de natación, los movimientos en el agua eran muy limitados y las mujeres ayudadas por las cuerdas y los bañeros<sup>674</sup> simplemente se metían en el agua, apenas hacían ejercicio porque eso era lo que se consideraba saludable. Pero años después, cuando la fotografía invadió las páginas de la revista también se recogieron

---

<sup>670</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 347.

<sup>671</sup> *La Última moda*, 1898, nº 549, p. 3

<sup>672</sup> *Ibíd.*

<sup>673</sup> *Ibíd.*

<sup>674</sup> Los bañeros eran unos personajes habituales de las zonas costeras que se dedicaban a ayudar, principalmente a las mujeres y a los niños, a adentrarse en el agua, las pinturas los representan como hombres curtidos por el sol con grandes sombreros de paja. Veremos algunos en las imágenes que hemos seleccionado.

algunas instantáneas de bañistas, como es el caso de esta portada titulada *maestra de natación* (Ilustración 152) en la que se observa a dos damas preparándose para coger la ola. Iniciado el siglo, el deporte de la natación comenzó a tener éxito entre las damas, desarrollando rápidamente esta afición, de la que hablaremos más adelante.

La otra fotografía que hemos seleccionado, publicada en *ABC*, representa un grupo de damas en la playa de Santander sentadas en los famosos cestos. El mobiliario de las playas y las estructuras de casetas de maderas movidas por animales, era una imagen típica y muy conocida de las playas en los inicios del siglo XX; toldos de lona de rayas, hamacas y sombrillas (Ilustración 154) y los famosos cestos de mimbre (Ilustración 153), constituían una imagen más, de la elegancia que se respiraba en las playas. No solo eran lugares aptos para el baño, sino también espacios de encuentro social: pasear, observar a los bañistas, como se puede apreciar en la pintura de Martínez Abadés (Ilustración 148) o departir tranquilamente en un entorno más apacible sin tanto rigor como en los salones.



*Ilustración 152: 18 de agosto de 1906*



*Ilustración 153: ABC, 1 de agosto de 1906. Archivo fotográfico ABC*



*Ilustración 154: Díaz Huertas. Tomando el fresco, 2 de noviembre de 1907*

Las playas de la Cornisa Cantábrica eran las de mayor elegancia, pero no eran las únicas. Alicante fue la primera capital de la provincia mediterránea comunicada por ferrocarril con el centro peninsular este evento tuvo lugar en 1858. A partir de ese momento, se hizo costumbre que las clases populares madrileñas viajaran a esta ciudad para bañarse en el mar, era un público popular y bullicioso diferente al que

frecuentaba el norte de España como relata la crónica *El tren Botijo*<sup>675</sup> y como se aprecia en la imagen de Huertas (Ilustración 155) estas bañistas carecían del decoro pacífico de las del norte, tanto en la indumentaria, provistas de sencillas batas, como en las actitudes y ademanes mucho más vivaces.



*Ilustración 155: Díaz Huertas. Del tren botijo, baños de ola, 20 de agosto de 1898*

A partir de 1905, hay algunas referencias en las crónicas y en las imágenes de estas túnicas que se usaban para el baño. Las vemos en los famosos cuadros de Sorolla que representaban escenas de las clases más populares (Ilustración 156). La Condesa d'Armonville, con claro tono moralizador pone en evidencia el uso de estas prendas, poniendo como ejemplo un hecho cómico: una mujer gruesa de la alta sociedad italiana que se introduce en el agua entre los *pliegues de artística túnica griega*:

*Avanza serena hacia una ola que viene a su encuentro, y como tiene por costumbre se baja para recibirla; pero no tiene en cuenta la amplitud de su túnica (...) envolviendo los brazos y la cabeza de la aristócrata (...) Todo tiene límites en este mundo, y la moda tiene que detenerse, aun haciendo un gesto de disgusto, ante la evidencia de que el antiguo traje de estameña azul es insustituible para bañarse en el mar.*<sup>676</sup>

---

<sup>675</sup> Blanco y Negro, 22 de agosto de 1896. Este tren lo frecuentaban las clases las clases bajas. La denominación de *tren botijo* surge del lenguaje popular en la segunda mitad del siglo XIX, para referirse a los trenes utilizados mayoritariamente por las clases populares en los meses estivales, las cuales para combatir la sed y los rigores del calor, complementaban el equipaje con botijos que permitían mantener fresca el agua, en los interminables trayectos de la época.

<sup>676</sup> Blanco y Negro, 21 de agosto de 1910, p. 16.

También desde el punto de vista higiénico se había desaconsejado el uso de esta vestimenta. El doctor Corral y Mairá<sup>677</sup> recomendaba los baños de mar dando abundantes consejos y prevenciones. Respecto al modo de vestir explicó lo que era más saludable para el organismo:

*La ropa de baño para ambos sexos, debe ser ligera y ceñida al cuerpo, pues las batas y bañadores anchos se oponen a la acción del agua y dificultan los movimientos que el bañista tiene que efectuar constantemente para evitar la perjudicial inacción de los músculos; así pues mientras se esté tomando el baño, debe nadar el que sepa; y el que no sepa, andar y mover los brazos sumergidos en el agua*<sup>678</sup>.

En definitiva se puede afirmar que el traje de baño de dos piezas, triunfó definitivamente frente a las túnicas como se puede apreciar en las imágenes que se publicaron en *Blanco y Negro* en los años posteriores (Ilustración 159 y siguiente).



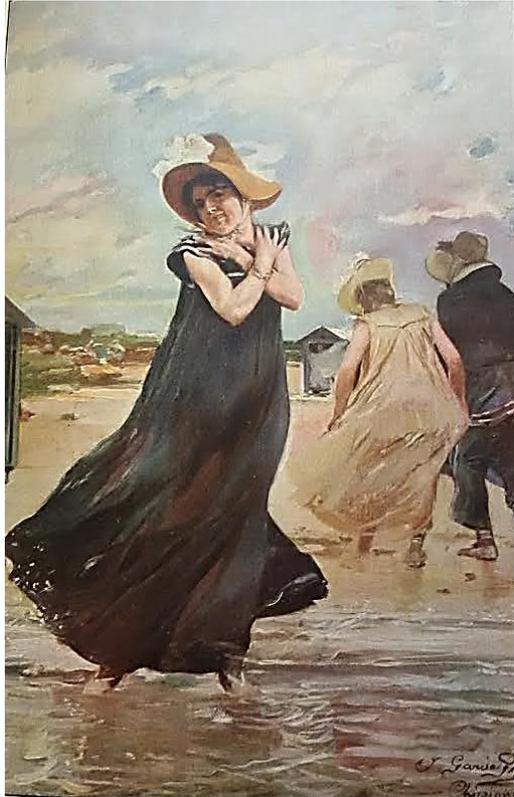
**Ilustración 156: Joaquín Sorolla. Después del baño, 1908. The Hispanic Society of America, Nueva York**



**Ilustración 157: Joaquín Sorolla, La bata rosa, 1916. Museo Sorolla. Madrid**

<sup>677</sup> Autor de la sección de *Consejos Higiénicos publicada* a lo largo del año 1900. Cada mes iba dando una serie de pautas sobre le régimen alimenticio y las prendas de vestir más higiénicas y saludables.

<sup>678</sup> *Blanco y Negro*, 8 de julio de 1900, p. 14.



*Ilustración 158: García y Ramos. Mala tarde de baño, 9 de julio de 1904*



*Ilustración 159: 28 de agosto de 1910*



*Ilustración 160: 19 de septiembre de 1908*



*Ilustración 161: Original. Archivo fotográfico ABC*

## 8.2 EL HIPÓDROMO

Desde finales del siglo hasta las primeras décadas del siglo XX, el hipódromo fue uno de los lugares preferidos para las relaciones sociales. Las carreras de caballos habían atraído al público femenino en toda Europa desde sus inicios en el siglo XVII, gracias a que algunas damas comenzaron a participar en trofeos y concursos<sup>679</sup>. Las damas que frecuentaban las carreras, vieron en este espectáculo deportivo, ocasión de lucimiento personal y de ostentación. Ir a las carreras suponía someterse a las miradas de muchos ojos que evaluaban constantemente el aspecto externo de las personas que asistían por lo que se hizo necesario prepararse meticulosamente. La moda no permaneció ajena y ejerció una gran influencia en este mundo de representaciones adoptando un papel principal en este nuevo escenario.

Los periódicos europeos difundían las nuevas modas en cada temporada de las carreras con sugerentes fotografías y artículos llenos de descripciones. De esta manera se producía un acercamiento al pueblo que podía conocer en poco tiempo lo que las elegantes parisinas, berlinesas o madrileñas, habían llevado a las carreras, haciendo la moda más asequible.

---

<sup>679</sup> «Mucho más que todos estos caprichos de la moda, se sostuvo el deporte hípico, que desde Inglaterra conquistó el Continente. En 1829 celebraronse en Berlín las primeras carreras de caballos de raza nacional, organizadas por el barón de Eckardstein y el profesor de equitación Willisen, En París fomentó este deporte el duque de Orleans, quién en 1842 murió a consecuencia de una caída de coche. Desde 1830, poco más o menos, se puso de moda entre las señoras el montar a caballo y desde entonces los periódicos de modas publicaron casi tantos figurines de trajes de amazonas como de trajes de sociedad», VON BOEHN, Max. *Accesorios de la Moda...*, p. 192.

Ya en 1891, Ossorio relataba que el camino al hipódromo estaba llena de referencias visuales extranjeras, al igual que el camino a los toros estaba lleno de referencias visuales de lo castizo:

*Las damas han sustituidos sus enormes sombreros de fieltro y plumas por los vaporosos de tul y flores (...) La utilidad y conveniencia de la celebración de las carreras de caballos, podrá discutirse todo cuanto quieran sus aficionados y enemigos; pero lo que no puede negarse es que constituye en nuestra sociedad un elemento estético digno del capítulo con que Pepe Ramón Mélida encabeza la historia de aquella mujer voluptuosas y genial, arqueóloga y fútil, elegante y despreocupada, que el bautizó con el nombre de Luisa Minerva<sup>680</sup>. De todos los momentos que ofrece el espectáculo cuya vida verdadera comenzó en Inglaterra, ninguno como en el que se decide el triunfo del favorito y la campana da la señal para la última vuelta y las mujeres sostenidas en el bastón de la sombrilla de encaje y sosteniendo el sándwich o la tallada copa de Champagne, contienen la respiración, siguen con la mirada las peripecias de la lucha, yerguen su cabeza, arquean el cuerpo, se elevan sobre las puntitas de los pies haciendo crujir las flexibles ballestas del corsé<sup>681</sup>.*

En estas primeras descripciones se reflejaba la importancia que tenían las cuestiones relativas a la indumentaria para expresar la visión de un ocio mucho más acorde con la nueva visión cosmopolita. No solo se trataba de hacer un retrato de formas y colores, sino también de representar los ademanes, poses y hasta los sonidos de las damas cuando se movían en los palcos desde donde presenciaban estas carreras.

Las elegantes aprovechaban estos encuentros para mostrar su poderío a través de las últimas novedades que se apresuraban a lucir. También los modistos y las principales casas de moda lanzaban sus diseños ante los ojos de una importante clientela. Las encargadas de llevar hasta los hipódromos las primicias, eran las modelos que las propias casas de modas empleaban, escogidas entre sus trabajadoras. Las revistas especializadas las llamaban maniquís o *mannequin*. Como explicó la Condesa d'Armonville<sup>682</sup>, este oficio comenzó a tener fama entre las jóvenes a las que les gustaba vestir bien, aunque como cualquier otro trabajo, también tenía su

---

<sup>680</sup> José Ramón Mélida (1856-1933), importante arqueólogo y escritor de la época. La obra que cita *Luisa Minerva* fue publicada en Madrid en 1886. Para más información se puede consultar: CASADO RIGALT, Daniel. *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antiquaria Hispanica, 2006.

<sup>681</sup> *Blanco y Negro*, 31 de mayo de 1891, p. 3.

<sup>682</sup> *Blanco y Negro*, 24 de julio de 1910, p. 14. La Condesa d'Armonville dedica todo un apartado en este número a describir este oficio que estaba teniendo gran éxito entre las muchachas de París y que cada vez se estaba difundiendo más entre las madrileñas.

parte negativa. El oficio de maniquí era el sueño dorado de muchas jóvenes con buena figura y en todas las casas de confección tenían varias que elegían entre las obreras que reunían mayores condiciones de estatura, esbeltez, belleza y distinción.

Este oficio inició su andadura, por la misma estructura empresarial de las nuevas casas de moda que necesitaban darse a conocer y publicitar sus creaciones, para que surgieran encargos. Se trataba de lanzar ideas para suscitar en las futuras compradoras necesidades nuevas, en definitiva dinamizar el consumo por la activación del deseo. Un vestido, un complemento, un tipo de tejido, que se había visto sobre el cuerpo de una modelo de gran belleza, era fácilmente apetecible<sup>683</sup>. La labor de estas trabajadoras se desarrollaba en dos ámbitos, por un lado servían de modelo en los mismos locales de las casas para lucirlos ante la clientela, por otro lado, se encargaban de llevar las novedades a los grandes premios.

*El día del Grand Prix o del Grand Steeple son los elegidos para lanzar las modas de la estación.* Los modistos una vez lanzadas las novedades, esperaban con gran expectativa las noticias que aparecían en los periódicos; hasta que esto no ocurría no se sabía si el modelo presentado había triunfado o no. Todo un proceso nuevo se ponía en marcha, un proceso que fue el origen de todo el engranaje de la moda a lo largo del siglo XX. Para que funcionara este nuevo mecanismo era precisa la colaboración armónica de todos los artífices de la moda: los creadores, las portadoras, los impulsores y los difusores. El trabajo de todos ellos se hizo necesario y en esos momentos fue el germen de la actual maquinaria de la moda.

Aunque los principales promotores eran los grandes diseñadores y las casas de modas, las modistas más sencillas, se encontraban también *ojo avizor* para copiar ideas que luego confeccionarían en diseños más baratos, difundiendo las grandes creaciones de los diseñadores y haciéndolas llegar a más clientas: *las modistas las esperan con el lápiz en la mano para copiar al vuelo, lo más notable de sus vestidos.*

También realizaron un gran trabajo de difusión los fotógrafos que como explica Armonville: *las enfocan a cada cuatro pasos para reproducir sus figuras durante una semana en centenares de periódicos.*

---

<sup>683</sup> Sobre el oficio de la maniquí María Luz Morales, también hace una breve referencia en su libro, desarrollando la idea de que la condición humilde de estas, contrastaba con ese mundo de apariencias en el que trabajaban, protagonizando un juego que no respondía del todo a la realidad: «mas los modelos que reinas y princesas lucirán, son antes lucidos, lanzados por otras mujeres, de condición humilde, pero de belleza armoniosa, de línea perfecta», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*p. 153.

*Blanco y Negro* en su constante búsqueda de novedades y de espacios para la propagación de nuevas ideas modernas, dedicó gran atención a los hipódromos. Creó la sección *Actualidad extranjera*<sup>684</sup>, en la que entre otros asuntos, se informaba de los principales eventos deportivos que tenían lugar en Europa. Por ejemplo fue noticia El *Gran Prix* de Montecarlo de 1904<sup>685</sup>, situado al mismo nivel de elegancia que los premios de Longchamps:

*Últimamente se ha corrido el Grand Prix de Montecarlo, y nosotros no hemos querido privar a nuestras lectoras, ni mucho menos a nuestros lectores, de algunas interesantes y atractivas notas de elegancia femenina, sorprendías por el fotógrafo del Grand Prix de Montecarlo comparables en bizarría y suntuosidad con las que imponen las modas primaverales y veraniegas en el famosísimo Grand Prix de Longchamps en París. Al fin y al cabo la estación invernal, aún en lugares de eterna primavera, requiere y exige cierta severidad en los tonos y cierta medida en las formas de vestir; pero de todos modos; se han visto en este año en aquel paraíso unos vestidos hechura sastre, unos sombreros fantásticos y unos abrigos de pieles que quitan el hipo dicho sea de paso.*

En las tres fotografías (Ilustración 162) se puede apreciar la explicación del cronista sobre la moda, en la que destacan como esencial el traje sastre y los sombreros de fantasía.

---

<sup>684</sup>La sección *Actualidad extranjera*, se empezó a publicar como un apartado de noticias provenientes de otras ciudades de Europa. La primera se publicó el 23 de agosto de 1902 con motivo de la coronación del rey de Inglaterra.

<sup>685</sup> *Blanco y Negro* 6 de febrero, 1904.



Ilustración 162: 6 de febrero de 1904

No obstante, el hipódromo más famoso fue Longchamps, bajo el pretexto de la competición deportiva se competía también en términos de elegancia:

*Con ser importante desde el punto de vista técnico el resultado de la fiesta y de mucha cuantía las apuestas que se cruzan, en realidad las carreras solo son el pretexto para que allí resida una distinguida concurrencia afanosa de admirar los prendidos y tocados de las damas*<sup>686</sup>.

En España, el Hipódromo de la Castellana<sup>687</sup>, en sus cincuenta años de vida (1878-1933) fue el principal referente cultural y social de Madrid. Se construyó a raíz de las celebraciones y festejos que tuvieron lugar en 1878, con motivo del matrimonio de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans. A partir de esa fecha se celebraron periódicamente carreras, concursos hípicas y otro tipo de eventos y exhibiciones, a los que asistían en espacios diferentes, la aristocracia madrileña y el pueblo. Las gradas y las tribunas estaban reservadas para las clases más pudientes,

<sup>686</sup> Blanco y Negro, 19 de mayo de 1906, p. 14.

<sup>687</sup> Ignacio González-Varas, recientemente ha publicado un libro sobre este hipódromo que narra no solo de la historia del recinto deportivo sino de todo el alcance que tuvo: GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio; SALAS F., *El Hipódromo de la Castellana. Deporte, arquitectura y sociedad, 1878-1933*, Turner, Madrid, 2014.

mientras que el resto se situaba al nivel de la pista en sencillas sillas, o de pie, como veremos en las ilustraciones. No obstante, aunque en su origen tuvo un marcado sentido elitista, se fue alejando de estos exclusivismos para convertirse en auténtico espectáculo de masas.

La relación entre el Hipódromo y el Paseo de la Castellana fue evidente y en ese espacio prolongado longitudinalmente, tuvieron lugar una parte importante de las visiones de la moda del final de siglo. La exhibición constante, ese ir y venir en las temporadas de primavera y otoño, primero en los antiguos coches de caballos<sup>688</sup> y después en los modernos automóviles, llenaron las vías de selectos desfiles de moda. Las damas asistían al espectáculo luciendo cada día distintas *toilettes* y «los medios, dedicaron rendidas críticas a todo aquel vaporoso trasiego»<sup>689</sup>.

Las señoras que se paseaban por los hipódromos españoles buscaban copiar a sus vecinas francesas, pero como se puede apreciar en las fotografías de Longchamps

Ilustración 164) y de la Castellana (Ilustración 163), aunque se nota un cierto aire moderno, todavía hay distancia respecto a los modelos europeos.



*Ilustración 163: 9 de noviembre de 1906. Hipódromo de la Castellana Archivo fotográfico de ABC.*



*Ilustración 164: 19 de mayo de 1906. Longchamps.*

---

<sup>688</sup> «Para muchos madrileños, la amplia superficie dedicada a carreras de caballos (...) era el imprescindible término final para los recorridos de enganches y landós, ocupados por las más elegantes damas y caballeros de la Corte», *Ibídem*, p. 10.

<sup>689</sup> *Ibídem*, p. 104.

Sin embargo, en la fotografía *Madrid. Las carreras de caballos*<sup>690</sup>, (Ilustración 165) realizada por el fotógrafo Goñi<sup>691</sup>, saltan a la luz otras cualidades más en sintonía con los hipódromos franceses. Fue tomada, como explica el pie de foto, en la tarde del 28 de mayo *después de la interesante carrera en que ganó el premio el caballo Gratitude montado por su dueño el notable sportman D. Manuel Gil Santivañes*. En la imagen se aprecia un grupo diseminado de hombres y mujeres con vestidos muy elegantes, algunos con uniformes de gala. En el grupo destacan los colores claros de los vestidos primaverales de las damas, tocadas con los inconfundibles sombreros y con las sombrillas desplegadas. Esta fotografía es especialmente elocuente a la hora de plasmar el ambiente que se producía alrededor de estos encuentros.



MADRID. LAS CARRERAS DE CABALLOS  
EL ESTIENDO DEL HIPÓDROMO EN LA TARDE DEL 28 DEL PASADO MES, DESPUÉS DE LA INTERESANTE CARRERA EN QUE GANÓ EL PREMIO EL CABALLO «GRATITUDE»<sup>690</sup>, MONTADO POR SU DUEÑO EL NOTABLE SPORTMAN D. MANUEL GIL SANTIVAÑES<sup>691</sup>

*Ilustración 165: 1 de junio de 1907*

<sup>690</sup> *Blanco y Negro*, 1 de junio de 1907, p. 12. Esta fotografía ha sido publicada en algunos libros, recientemente se ha publicado en *El Hipódromo de la Castellana*.

<sup>691</sup> No hemos podido averiguar ningún dato de este fotógrafo.



*Ilustración 166: Original. Archivo fotográfico de ABC*

A partir de 1905 y sobre todo entre 1907 y 1910, Blanco y Negro, publicó numerosas crónicas con un complemento fotográfico de mucha calidad sobre las diferentes carreras francesas: Chantilly<sup>692</sup> (Ilustración 167), y sobre todo Longchamps con alusiones continuas a la moda en París (Ilustración 168 y siguientes).

En estas carreras se establecía el canon de la moda para cada mes. Las francesas no encargaban sus trajes hasta ver a las maniqués vivientes que aparecían en las carreras con los modelos más notables de *trajes de la estación*. Las grandes casas de moda de París, sabían que las compradoras esperaban el desarrollo de estos acontecimientos para buscar inspiración y modelos. A las españolas, les llegaba un poco más tarde, cuando esas fotografías aparecían en la prensa nacional. Los autores de estas crónicas remarcaban que en España para que una dama se hiciera cargo de la moda debía recurrir al figurín, mientras que las francesas podían verla en la calle. Sin embargo, la publicación de estos eventos facilitaba que, tanto francesas como cualquier otra dama de cualquier otra ciudad europea, pudieran apreciar la última moda como se estaba produciendo en la calle.

---

<sup>692</sup> Blanco y Negro, 11 de noviembre de 1905, p. 4.

No obstante, todo no fueron loas, la misma exagerada atención, si se puede hablar así, respecto al vestido, supuso el declive de este deporte; para Emilia Pardo Bazán, hacia 1907 las carreras hípcas parecían que iban a decaer por este motivo<sup>693</sup>.



Ilustración 167: 11 de noviembre de 1905



Ilustración 168: 15 de junio de 1907

<sup>693</sup> «Otro deporte ventilado, las carreras de caballos, parece decaer en vez de prosperar. Cada año concurre á él menos gente. Acaso tenga la culpa de esto la picara indumentaria. Para presentarse en el stand es de rigor mucho lujo, traje fresco, sombrero de última. El concurso hípcico además ha restado público á las carreras; ¡se parece tanto á ellas! Y al cabo, no somos anglosajones; no nos interesa la equitación ni la apuesta como les interesa á esos fríos y apasionados hombres del Norte, que juegan furiosamente sin cartas ni fichas», PARDO BAZÁN, Emilia. «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 3 de junio de 1907, p. 362.



Ilustración 169: 16 de noviembre de 1907

Una de las características de la moda en las carreras fue su carácter de novedad, en muchas ocasiones se aprovecharon estos eventos para lanzar *modas osadas* y en algunos casos hasta *escandalosas*. Ese atrevimiento, terminó siendo el inicio de ciertas extravagancias, que se materializaron en algunos elementos indumentarios: como la desproporción de los sombreros, la supresión de corsés o el inicio de la falda pantalón.

A los sombreros se les daba una importancia extraordinaria. En estos años, como veremos en las crónicas, llamaba la atención el crecimiento constante de los tamaños: *la fantasía parisien, continúa demostrando que es inagotable así en las formas como en el tamaño que va siendo alarmante*<sup>694</sup>.

Respecto al uso de la falda pantalón aunque no se trataba de algo nuevo<sup>695</sup>, al cronista le parecía que se trataba de algo situado en el límite del decoro:

<sup>694</sup> Blanco y Negro, 17 de octubre de 1908, p. 12.

<sup>695</sup> No era una novedad del momento, las discusiones ya se habían iniciado con el desarrollo de la corriente blomerista que habían surgido en Estados Unidos y que estaba en boca de muchos. Pardo Bazán lanzó sus loas a este tipo de prendas y defendió su carácter innovador y práctico, útil para algunos momentos; así lo explica en su libro *Por Francia y Alemania* en el capítulo «*Trapos, moños y perendenges*». Uno de los precedentes de esta falda pantalón fue lo que ella denominó el *divided skirt* que ya estaba teniendo mucho éxito en América «*divided skirt* no es sino una falda, más discreta y

*Una novedad que traspasa los confines de la originalidad hasta entrarse por los de la extravagancia, la han constituido las faldas pantalones, cosidas por el centro para simular la indumentaria masculina con detrimento de la belleza y elegancia de la mujer<sup>696</sup>.*



Ilustración 170: 17 de octubre de 1908



Ilustración 171: Original. Archivo fotográfico ABC.

menos delatora que las usuales. Dividida de alto abajo en dos perneras (*leglettes*), puede hacerse de cualquier tela, según la estación –de surá, de paño, de franela, de terciopelo–; y va cubierta con una especie de sobrefalda o delantal, que puede ser más largo o más corto, según el objeto a que se destine el traje, pero que disimula enteramente la abertura de la prenda. Las perneras o bombachos pueden llevarse también debajo de una falda común y corriente, a guisa de saya bajera, prestando mayor comodidad. El complemento interior de este traje es la camisilla o *chemillette*, mezcla, en una prenda sola, de la camisa y pantalones de seda que acostumbran usar las señoras. Sirve también para la *chemillette* cualquier tejido: algodón, hilo, franela o surá. Algunas damas norteamericanas, en vez de la *chemillette* gastan con el *divided skirt*, sobre todo en invierno, un traje de punto, idea práctica en sumo grado. Además usan el *modelbodice*, corsé construido según las reglas más sabias de la higiene, que no puede perjudicar a los órganos de la respiración ni a las vísceras abdominales. Todas estas prendas, las *turkish leglettes*, la *chemillette*, el jersey *fifing underwear* o traje elástico interior, se anuncian en los figurines norteamericanos y alemanes, y supongo, aunque no lo he visto, que en los ingleses, como artículo de consumo corriente en indumentaria. Debo suponer, por lo tanto, que la reforma racional del traje cuenta ya con bastantes partidarias y prosélitas», PARDO BAZÁN Emilia, «La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)», *El Guadalete. Periódico político y literario*, 19 de noviembre de 1890, p. 1-2. Y en otra ocasión dirá defendiendo el traje para cada ocasión «insisto en que no veo motivo de escandalizarse. ¿No tienen todas las señoras trajes muy distintos para las diferentes circunstancias de la vida? ¿No hay vestidos de trote de callejeo, de casa, de baile, de comida, de baño y playa? ¿Pues por qué no ha de haber el de viaje y trabajo y no ha de ser este el *divided skirt*, con su gentil zuava, su bonito faldellín, sus pantalones bombachos decorosos y bien hechos?», PARDO BAZÁN, Emilia. *Por Francia y Alemania: (crónicas de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial, 1890, p. 53.

<sup>696</sup> Blanco y Negro, 17 de octubre de 1908, p. 12.

La puesta en escena de esta nueva prenda despertó un gran interés y tuvo sus seguidores y detractores, sobre todo en estos primeros años, porque la consideraban masculina e inmoral; muchos periódicos, en casi todos los países europeos, manifestaron el efecto y el desasosiego que estaba produciendo en la sociedad<sup>697</sup>. Aunque la crónica que mencionamos corresponde a 1908, Según Max von Boehn, la falda pantalón tuvo su difusión principal a partir de 1911:

«Las casas Drecolly y Bechoff-David exhibieron, en las carreras de caballos de 1911, varios modelos de falda pantalón, que fue unánimemente rechazada, a pesar de que los maestros de baile parisienses inventaron uno en su honor. Los escasos ejemplares que se exhibieron en las calles de Berlín, mejor dicho, en una calle sola, Friedrichstrasse, fueron acogidos con tales carcajadas de burla que desaparecieron rápidamente para no reaparecer nunca más. Se había traspasado el límite de lo tolerable y la moda vio que no podía ir más allá»<sup>698</sup>.

---

<sup>697</sup> Las revistas ilustradas francesas como *Revue Illustrée* recogieron la negativa de algunas personalidades, incluso reyes, hacia las excentricidades de la moda, llegando a decretar algunas prohibiciones como la de entrar en la corte las que fueran con falda pantalón o con vestidos extravagantes «Si le roi Georges se désintéresse des questions de modes si chères à son père le roi Edouard qui imposait les modes masculines, la jeune reine Mary s'est instituée la directrice de la mode féminine. Sa Majesté abhorre les *toilettes* excentriques, et, sur son ordre, l'entrée de la cour est interdite aux ladies portant des robes entravées et des jupes-culottes. Vous pensez que cette décision causa une grande émotion dans le clan des dames» *Revue Illustrée*, 10 de septiembre de 1911, p. 605.

Nuevo Mundo también sembró sus opiniones sobre esta prenda revolucionaria y así el filósofo y periodista Feliz Méndez escribió: «voy a hablar muy de pasada, pero con cierto encono, de esos modistos parisinos que se traen la novedad de vestir a las mujeres elegantes con pantalones, so pretexto de que es el paso más allá de la falda trabada de uso corriente. Esto, del paso más allá no me parece mal, por aquello de que los extremos se tocan y después de la actual trabadura lo lógico es que venga la rienda suelta. ¡Con qué ganas van a coger los calzones, aunque no sea más que para poder mover las piernas con libertad! Porque hay que fijarse en lo que están sufriendo ahora. Pero es el caso triste, que toda inventiva, toda la fuerza creadora de estos famosísimos artistas de la indumentaria femenina consiste en vestir a las señoras de odaliscas, o, lo que es lo mismo, al igual de nuestros más jocundos organilleros, cuyos primitivos modelos de las bragas que lucen tuvieron lugar entre los persas el año uno del siglo uno... ¡ayer! Después de todo, estos modistos tratando de implantar como novedades todas las bobadas que les brinden sus frívolos magines, no hacen más que cumplir la modesta misión que trajeron al mundo. Pero ¿qué me dicen ustedes de las señoras y señoritas que parecen dispuestas y decididas a calzarse los pantalones a ponerse las bragas en el orden material como si en el moral no se las pusieran ya bastante, y desde antes que los citados persas? (...) Estas señoras y señoritas decididas son las que yo me permito denominar *pantaloneras*», MENDEZ, Felix, «Las pantaloneras» *Nuevo Mundo*, 23 de febrero, 1911, p. 5. Como él mismo explicará el significado del término *pantalonera* no debe confundirse con el término que se usa para definir a las mujeres que desempeñan el oficio de coser pantalones, deja claro que este es un oficio muy respetable; el término lo usa para definir a las que han querido imitar la indumentaria masculina. El 23 de febrero de ese mismo año las páginas de *La Vanguardia* recogen la siguiente noticia titulada «Contra la moda: en las primeras horas de la noche dos señoras guapas transitaban por la Carrera de San Jerónimo luciendo las tan cacareadas faldas-pantalones. Un grupo imponente de público las rodeó, siguiéndolas y produciéndose un escándalo formidable. A la llegada a la Concepción Jerónima, el público había aumentado de tal forma, que hubo de pararse la circulación de tranvías. Las señoritas tuvieron que refugiarse en una portería de la calle de Mesón de Paredes, donde estuvieron un rato para escapar á la curiosidad del público, saliendo poco después con abrigos largos que disimulaban el pantalón, la escena se ha repetido con otras dos mujeres en la calle de Carretas y Puerta del Sol», *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1911, p. 12.

<sup>698</sup> VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 161.

Uno de los responsables en la difusión de esta novedad fue Poiret. Poiret materializó el influjo de inspiración exótica en sus propuestas de moda, en las que los pantalones resultaron ser la variante liberadora de la falda *trabada* lanzada en 1910, de inspiración turca, marcado por ese gusto de la estética brillante y sensual. No hay que perder de vista, que lo oriental estaba llegando a Europa con mucha fuerza, tras el éxito de los Ballets Rusos en París en la temporada de 1909.

El hipódromo se convirtió, por tanto, en un laboratorio donde experimentar con las innovaciones más atrevidas, allí se podían presentar las nuevas ideas y ver la repercusión que tenían, ante un gran público dispuesto a emitir todo tipo de juicios. Como se puede apreciar en los sombreros de la fotografía obra de Trampus de las carreras de Ateuil (Ilustración 172).



Ilustración 172: Ateuil, 20 de noviembre de 1910

El 30 de mayo de 1908 se publicó *Una moda sensacional*<sup>699</sup>, esta crónica, recogió uno de estos acontecimientos que levantó todo clase de opiniones y que había tenido lugar apenas unos días antes en Longchamps. Los figurines que

<sup>699</sup> *Blanco y Negro*, 30 de mayo de 1908, pp. 18-19.

acompañaban el artículo eran dos fotografías de Reutinger: *un traje plegado a la griega, de raso color habana y un traje plegado a la griega, de raso liberty blanco* (Ilustración 173) el suceso quedaba redactado en la crónica de la siguiente manera:

*En las últimas carreras de Longchamps ha producido una impresión extraordinaria la presencia de tres lindas jóvenes, empleadas como maniqués para lanzar a la publicidad unas novísimas y atrevidas toilettes. Desde la entrada en el Peso se formó tras de ellas una escolta de cerca de 200 personas, que no dejó de seguirlas de cerca ni un momento. Esta circunstancia contribuyó poderosamente a llamar la atención de todo el mundo sobre sus trajes, mientras quedaban inadvertidos otros del mismo género y todavía era mayor llamativo para la curiosidad general el color brillante de su indumentaria, pues una de las jóvenes iba de blanco, otra de azul y otra de habana. Los más vivos y más varios comentarios se hacían a su paso: ¡es una infamia una monstruosidad, exclamaba una señora hablando con una amiga. ¡Es un escándalo! Replicaba esta. Van casi desnudas.*

*En otros grupos de caballeros de cierta edad los comentarios eran completamente distintos: ¿por qué extrañarse?, decía uno de ellos. ¿No llevaba Mad. Tallien la túnica griega de gasa trasparente? ¿Y madame Recanner? ¿Y Josefina de Beauharnais? (...) la sensacional exhibición de las nuevas merveilleuses, como se las denominó desde el primer instante, fue objeto después de los comentarios de la Prensa y en honor de la verdad y hemos de confesar que el incidente ha sido inflado exageradamente (...) la misma creadora de esta novedad que declara terminantemente que los que han creído ver en ellos una exhibición escandalosa, han visto mal. Niega además que sea un renacimiento de las modas del Directorio. No hay tales merveilleuses. Se trata de modas griegas, tanagras, de trajes plegados a la antigua... sin duda el ser de un solo color y ceñidas al cuerpo, es lo que ha hecho que se confundan con las toilettes del Directorio. Este traje, cuya autora le ha calificado de Sylphide Fourreau. Porque en esta envoltura de tela ligera el cuerpo de la mujer va como enfundado, no es de creación reciente. Data nada menos que de la Exposición Universal de 1889. Madame Margaine Lacroix<sup>700</sup> presentó en ella su primer traje plegado a*

---

<sup>700</sup> Margaine-Lacroix (1868-1930) fue una modista francesa que inició su exitosa carrera profesional al heredar una casa de modas de su madre Madame Margaine, en 1899. En ese año cambió el nombre a Margaine-Lacroix. Tenía la casa de modas en la 29, Avenue de Mangny. En 1900 se hizo famosa por sus revolucionarios vestidos Sylphides y Tanagra y sus pioneros corsés, para los que contó con material elástico de gran novedad. Tuvo puntos de venta en sitios tan distantes como Bélgica y Argentina. El acontecimiento sensacional de Longchamp de 1908 tuvo gran repercusión mediática, aunque posteriormente no se le haya dado la importancia que merecía en las historias de la moda y del traje, y la prensa de la época se hizo eco del suceso, por ejemplo *Le Figaro* recogió la noticia en su número del 5 de noviembre de 1908: «Vraiment passionnante, au point de vue de la mode, la réunion d'hier pendant laquelle certaines silhouettes tanagréennes assez osées, mais d'un art inégalé en la suggestion des draperies, provoquèrent une véritable émeute. Dès que la foule fut dispersée, la bella Moïna —que le directeur d'un grand music-hall vient d'engager à de somptueuses conditions— confiait que sa robe de météore souple banane, à longues écharpes brodées vieux tons, aussi bien que les silhouettes terra cotta, khaki, bleu égyptien de même style, si fort entourées au pesage, étaient de récentes inspirations de Margaine-Lacroix, la créatrice du genre, auxquelles la «sylphide-fourreaus», gantant les formes en una jolie fugivité de lignes, tout en remplaçant corset et jupons, ajoutait cette note de modernisme qui actuellement effare encore un peu, mais qui bientôt, atténuée comme il sied,

*la antigua. El carácter verdaderamente artístico de esta moda sedujo a las elegantes; su creadora ha venido perfeccionándola hasta el día que ha creído deber presentarla al público parisien. Se había asegurado en los relatos del Suceso de Longchamps, que uno de los trajes iba abierto por un lado dejando ver la pierna hasta la rodilla. La autora del traje protesta de tal inexactitud, pues si bien es cierto que la falda va ligeramente abierta, es sobre un fondo de muselina negra. La actriz de la comedia francesa mademoiselle Sorel es adversaria de esta moda para la calle, pero se propone vestirla en la reprise del Demimonde.*

---

laissera subsister sur la mode naissante une caractéristique impression d'art». *Le Figaro*, 11 de mayo de 1908, p. 6., [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2014. En:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k288086j/f1.zoom.r=Sylphide%20Fourreau.emailOK.langES>

También *Le Gil Blas*, aunque no hiciera una mención al suceso recogía estos nuevos aires y cambios en la silueta femenina hay una referencia a este nuevo y poco convencional estilo en un artículo escrito por Paul Acher y publicado el día 15 de mayo de 1908, Consultado el 12 de octubre de 2014, En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75256120/f1.zoom.r=Sylphide%20Fourreau.langFR>.

Recientemente, se ha querido sacar a la luz la obra de esta diseñadora por la importancia que tuvo en el cambio de la silueta femenina, así el 5 de marzo de 2013, la *Bath School of Art and Design* en la ciudad de Bath y también en la Chelsea Gallery, organizó una exposición sobre estos vestidos, que conmocionaron París a principios de siglo, comisariada por Susie Ralph, investigadora que ha estudiado la importancia de esta diseñadora en los cambios producidos en los primeros años del siglo XX. Para más información en:

<http://rbkclibraries.wordpress.com/2013/07/12/margaine-lacroix-and-the-dresses-that-shocked-París/>



*Ilustración 173: 30 de mayo de 1908*

El *suceso de Longchamps*, se denunció por parte de algunos periódicos de ciudades europeas (Ilustración 174). Además de la mencionada abertura que supuestamente dejaba al descubierto la pierna, aunque como se ve en la fotografía no era así, lo más *escandaloso* fue que las maniqués no llevaban corsé<sup>701</sup>. El suceso había tenido lugar el 10 de mayo de 1908. Sabiendo que las carreras era el mejor lugar para ver y ser visto, y el sitio adecuado para que los diseñadores lanzaran sus novedades, esta diseñadora se lanzó a presentar a sus tres modelos. El asombro

<sup>701</sup> También *La Ilustración Española y Americana* lo publicó pero sin hacer referencia al corsé, solo a la supuesta abertura «Moda sensacional. —La nota de actualidad en el mundo elegante de París y de Londres la han dado los modistos con el lanzamiento de modelos originalísimos de trajes femeninos estilo Directorio. En París, en las carreras de Longchamps, presentáronse tres «maniqués» vivientes luciendo las nuevas toilettes ideadas por un afamado costurero. Los vestidos admirablemente confeccionados eran de tanta riqueza como vistosidad, y estaban hechos de seda rosa fuerte, amarilla intensa y verde acentuada. Las faldas tenían un metro y medio de cola. Lo sensacional, según se cuenta, es que las faldas llevan una abertura en el costado izquierdo, que al andar dejaba al descubierto parte de la pierna. Por la fotografía que reproducimos solo puede apreciarse la elegancia exquisita de las toilettes. El público de Longchamps —como el de Londres, donde en un paseo se exhibió una amazona con traje del mismo género— se asombró primero y protestó después, con ruidosa indignación, ante la excesiva vistosidad de la nueva moda, que se cree no prosperará», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de mayo de 1908, p. 316.

ante el nuevo estilo, demasiado atrevido para algunos, generó una publicidad instantánea. Los modelos fueron apodadas *les Nouvelles Merveilleuses*<sup>702</sup> en referencia a las bellezas que aparecían con vestidos semitransparentes en la época del Directorio francés, aunque la propia creadora intentó desmentirlo. Visualmente llamó la atención el aligeramiento interior: ni corsé, ni enaguas, ni camisa. Algo que dos años antes, en 1906 Paul Poiret lanzó con sus modelos de inspiración antigua: *Josefina y Eugenia*<sup>703</sup>



Ilustración 174: *L'Illustration*, 16 de mayo de 1908

<sup>702</sup> *Las Merveilleuses*, (las maravillosas), con ese término se identificó las mujeres que vestían en la época del Directorio, túnicas finas ceñidas bajo el pecho casi transparentes, y se presentaban ante el público descalzas, fueron los excesos de la moda directorio: «desde luego, también hubo excesos. Ninguna de estas bellas elegantes que se llaman Mme. Récamier, Mme. Tallien, Mme. Hamelin, Mlle. Georges, Mlle. Lange, o la generala Bonaparte, con el fin de transformarse en una de esas *maravillosas* de las que todo París hablará el día de mañana, rehúsa mostrarse en un vestido de tul tan ligero y una prenda de muselina de debajo tan clara, que se puede distinguir el color de su liga. En octubre de 1798, dos mujeres se atrevieron a pasear por los Campos Elíseos casi desnudas, luciendo unos vestidos túnica de gasa...», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 321.

<sup>703</sup> «Esto le permitió presentar en 1906 su primera colección de vestidos sin necesidad de corsé, causando gran sensación. La llamada a partir de entonces línea huso, vague, helénica se caracterizaba por su suavidad y fluidez, cerrando ligeramente la silueta en el talle —por la rosa emblema de la casa— y en los extremos, en vez de abrirse en forma de látigo. Los modelos “Josefina”, 1906 y “Eugenia”, 1907, iniciaron la revolución Poiret a modo de homenaje al Estilo Directorio», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Paul Poiret y el Art Decó...*, p. 522.

Estos atrevidos vestidos denominados túnica *Sylphide* le dieron fama a su creadora, que no dudó en propagar la abolición del corsé. Pieza que se veía innecesaria si el corte del vestido, a través de los drapeados, hacía las funciones de sujeción, de tal manera que el propio vestido se encargaba de modelar la figura femenina con mayor suavidad y menos presión. Este modelo ya había sido lanzado unos años antes en 1899 en *L'Art et La Mode*<sup>704</sup> (Ilustración 175). Año en el que Margaine heredó el negocio de su madre, anunciando el modelo como *corsé sans ó supprimant le corse*.

---

<sup>704</sup> «La longue existence de ce journal de luxe (1881-1972) illustre la mutation opérée depuis cent ans par les journaux de mode. En 1880 les journaux les plus diffusés, *La Mode illustrée*, *Le Moniteur de la mode*, ont perdu tout caractère artistique, et l'édition française est concurrencée par la presse viennoise. Néanmoins il existe en France un courant littéraire intéressé par la mode et là où Mallarmé avait échoué dix ans plus tôt, Ernest Hoschedé réussit en septembre 1881 avec *L'Art de la mode*. Cette superbe revue de trente-deux pages sur grand in-quarto est une réussite face à des concurrents comme *La Vie élégante* de 1882-1883 illustrée par Félicien Rops. Le rédacteur «Étincelle» s'est assuré la collaboration d'Edmond de Goncourt, de Ludovic Halévy, d'Henri Meilhac, de Jules Claretie, d'Arsène Houssaye et de Théodore de Bainville. Elle est illustrée de vignettes et de très beaux hors-texte de Bigot, de Norbert Goeneutte, de Madeleine Lemaire, de Louis Leloir et d'Alfred Stevens. Les dessins de mode proprement dits sont de petites silhouettes à la plume campées par F. de Rose qui rappellent les figures des journaux du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1883 le titre devient *L'Art et la mode, journal de la vie mondaine*, sous la direction de H. de Hem (le pseudonyme de Henri de Montaut), avec une page de titre gravée d'une composition de dessins des collaborateurs, disposés en cartes à jouer, par Ferdinand Bac. Le journal a trouvé la formule qui restera la même jusque vers 1910. Nous y trouvons les noms de Coppée, Bachaumont, Gourdon de Genouillac, Edmond Daudet et de peintres tels que Henri Beraud et Édouard Detaille. Bac croque les événements mondains sur une double page, et les rubriques s'intitulent: «À travers l'art», «Art et chiffons», «Galerie des hommes du monde», avec des croquis de Gillot et des hors-texte de Marie de Solar. Directeur en 1889, Charles Chantel conserve toutes ces rubriques jusqu'en 1922. Si les arts y occupent encore une large place grâce aux photogravés, TÉTART-VITTU, Françoise. «Art de la mode l'revue». *Encyclopædia Universalis*, [en línea]. Consultado el 12 de octubre del 2014. En: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-de-la-mode-revue>.



**Ilustración 175: L'Art et la Mode, 1899**

Margaine-Lacroix fue una pionera patentado varias versiones de la *bata-Sylphide* y el *corsé-Sylphide* confeccionado con tejidos de punto de seda elástico, antecedente de la ropa interior actual. En una entrevista publicada, unos días después de que sus vestidos escandalizaran a la multitud en Longchamp, explicó su filosofía de diseño y la construcción del vestido, que fue usado sin corsé<sup>705</sup>. Lo sorprendente fue que a pesar de la publicidad que tuvieron sus vestidos y el grado de influencia que ejerció sobre la moda, su nombre apenas ha sido mencionado en las historias del traje. En cambio otros diseñadores que obtuvieron logros parecidos como Poiret o Fortuny<sup>706</sup> obtuvieron un reconocimiento mayor. Lga condición social del diseñador, todavía quedaba muy por encima del de la diseñadora de moda. Todas estas acciones contribuyeron al cambió en la silueta femenina y a que la moda sufriera una

<sup>705</sup> «I have been patiently at work for years, educating the public to what women's dresses really should be ...only two garments cover the body – there is first a tight elastic silk jersey ...the outer garment is made to serve as its own corset, the bodice being strengthened with a little whalebone, not enough however to destroy its suppleness», [en línea]. Consultado: el 12 de octubre de 2014. En:

<http://rbkclibraries.wordpress.com/2013/07/12/margaine-lacroix-and-the-dresses-that-shocked-París/>

<sup>706</sup> De la misma época es la túnica Delfos obra de Mariano Fortuny y Madrazo creada en 1907 y patentada 1909 y calificada de inmediato por los entendidos de obra de arte. El Delfos era una túnica cuyo plisado novedoso se había conseguido con una técnica especial. El efecto que producía era que sin mostrar nada, tampoco lo escondía y proporcionaba a la mujer la libertad de movimientos que anhelaba, tampoco necesitaba ningún tipo de sujeción debajo del vestido. Así, esta túnica la utilizaron estrellas de la danza moderna, como Isadora Duncan, Martha Graham o Natacha Rambova.

importante sacudida como se publicó en la revista francesa *Les Modes*<sup>707</sup> que informó del acontecimiento de Longchamps, afirmando que motivó un giro definitivo en la evolución del traje femenino.

La nueva silueta empezaba a recorrer un camino lleno de novedades que cambiaría definitivamente el rumbo de la moda femenina, cuyo objetivo principal fue buscar como primera medida una mayor libertad de movimiento, a la vez que se buscaba liberar la silueta femenina de las rigideces artificiales del corsé.

La información sobre las carreras y su vinculación con la moda se puede decir que en 1909 llegó a su punto álgido. Fue portada de *ABC*, el 14 de mayo de 1909: «París. Novedades de la moda. El sombrero turbante y las telas novísimas que han hecho su aparición en las recientes carreras de Longchamps» (Ilustración 176 e Ilustración 178).

---

<sup>707</sup> «La grande semaine s'est écoulée dans une affluence de jolies femmes et de non moins jolis chiffons. Le spectacle des pesages chics était adorable. Il l'eût été bien davantage, si le soleil avait daigné l'embellir des chauds et bons rayons de juin. Les *toilettes* de lingerie ne se sont guère montrées elles ne le pouvaient, avec la menace du ciel et les fraîcheurs de la température. Mais soyons tranquilles: elles prendront leur revanche à Trouville, où elles seront l'ornement de la Jolie plage. Je ne parlerai des fameuses robes vues à Longchamp, et qui firent la sensation que l'on sait. Elles ont été critiquées avec trop d'âpreté pour n'être pas l'objet d'un revirement. Ainsi, quand les premières impressions son trop vives, on ne tarde pas à y revenir. Déshabillantes au possible, avec leur jupe fendue sur le côté, elles rappelaient, ces robes, celles des «Merveilleuses» de la Révolution. Elles bouleversèrent le pesage et les voici en train de bouleverser les modes. Toutes les femmes en rêvèrent à leur apparition, le premier mouvement de stupeur passé; presque toutes les portent aujourd'hui. Au Grand Steeple d'Auteuil, dans la tribune des femmes du monde, ce fut un bouquet de princesses, tres joliment habillées: la princesse royale de Grèce en robe champagne, son chapeau fleuri de roses; la princesse Georges de Grèce en drap ivoire, avec un manteau couleur tilleul et un chapeau garni de plumes grises; la grande duchesse de Sax-Cobourg en cachemire bleu, des roses au chapeau; la princesse Guillaume de Suède en drap bleu pervenche, chapeau plume blanche; la princesse Murat en *toilette* de drap vert et chapeau blanc avec nœud de satin noir et aigrette. Et tan d'autres si exquisément élégantes! Toutes avaient la robe collante, moulant la ligne, caressant la grâce des contours. C'est la robe du moment, celle qui nous donne la silhouette de Merveilleuses très modernes» *Les Modes*, Julio de 1908, p. 26



Ilustración 176: portada de ABC, 14 de mayo de 1909



Ilustración 177: Original. Archivo fotográfico de ABC



Ilustración 178: portada de ABC, 13 de noviembre de 1910



Ilustración 179: Original. Archivo fotográfico de ABC

José Juan Cadenas publicó el 19 de Junio de 1909, su crónica *La gran semana*<sup>708</sup>. La concurrencia de la alta sociedad de las ciudades más importantes del mundo, antes de dirigirse a los lugares de veraneo se daba cita en París en esa semana de junio:

*Las mujeres esperan impacientes este “gran día” del Grand Prix para saber qué toilettes imponen las reinas de la moda, esas dos docenas de señoras del gran mundo y del demi monde que son las encargadas de lanzar el último grito de la elegancia parisina. Hasta pasado el Grand Prix los costureros ni reciben los encargos, porque las damas vacilan sin saber que elegir y piensa: “esperamos a ver si sale algo nuevo en el Grand Prix...” Las más atrevidas se han presentado ya luciendo trajes de playa en el pesage de Ateuil por obra y gracia de los modistos impacientes que se hacen una guerra encarnizada en las columnas de los periódicos aristocráticos.*

A las casas de moda y a los modistos les interesaba que sus diseños se presentaran en un momento del calendario importante, el inicio del verano, para lanzar sus creaciones y hacer propaganda. Y aquí aparece en escena una nueva embajadora de la moda: las artistas que comenzaron a tener un importante papel:

*Las artistas conocidas, las mujeres a la moda se ven perseguidas por modistos y sombrereras que las suplican que acepten un sombrero o un vestido para que los exhiban, imponiéndolos con el prestigio de su reconocida elegancia.*

Tal era el interés de los diseñadores que no solo *les regala el vestido sino que hasta en muchos casos les ofrece dinero...* Se trata de tener un pretexto para publicar al día siguiente en todos los periódicos, una crónica donde conste que *las deliciosas toilettes que lucían la tarde anterior las elegantes artistas Fulanita y Zutanita han salido de los talleres del afamado couturrer Perenganito...*

Estas artistas fueron inmortalizadas en muchas de las portadas de *Blanco y Negro* y su imagen fue tomada como icono de belleza y elegancia, reflejo de la última moda, sirva como ejemplo el elegante y descomunal sombrero que lució Mlle. Alice Guerra, artista de la que no hemos encontrado referencias en la portada del 2 de octubre de 1910, fotografiada por Reutinger.

---

<sup>708</sup> La gran semana de París la formaban dos premios importantes celebrados en los dos hipódromos situados a ambos lados del Bois de Boulogne: el hipódromo de Ateuil y el hipódromo de Longchamp. Esa Gran semana comenzaba con el premio de Ateuil y concluía con el Grand Prix de Longchamp.



*Ilustración 180: 2 de octubre de 1910*

Continuando el recorrido histórico, a lo largo de 1910 en la sección *Actualidades: crónica gráfica*. Se publicaron varias fotografías de los hipódromos más destacados como el Hipódromo de Chantilly.



*Ilustración 181: 15 de junio de 1910*

También los pintores consiguieron plasmar con esa visión personal y colorista, el gusto por los caballos por parte de las mujeres de la sociedad elegante, como se puede apreciar en este dibujo de Díaz Huertas (Ilustración 182).



*Ilustración 182: Díaz Huertas. Tarde de carreras. El Favorito. 1 de junio de 1901*

### 8.3 LOS DEPORTES

Dentro de las aficiones, el deporte fue una de las novedades más llamativas y que tuvo más repercusión en el cambio conceptual del modo de vestir; la comodidad, la sencillez y la utilidad formaron parte de esta nueva concepción de la moda que tendía cada vez más hacia la depuración de las formas y el rechazo de lo decorativo.

Aunque los juegos y los deportes se conocieron desde muy antiguo, durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, no se había difundido como una distracción popular. En el desarrollo de este nuevo entretenimiento tuvo mucho que ver el resurgimiento de las Olimpiadas clásicas que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX<sup>709</sup>.

Dentro de los deportes, el que tuvo más éxito fue la bicicleta, considerado el deporte favorito y más generalizado entre las diferentes clases sociales y de merecida fama en casi todas las naciones. La bicicleta respondía bien a esos nuevos aires de la vida moderna<sup>710</sup>. Como dice Morales la bicicleta, además de medio corriente de autolocomoción individual, se convirtió en el deporte preferido tanto para hombres

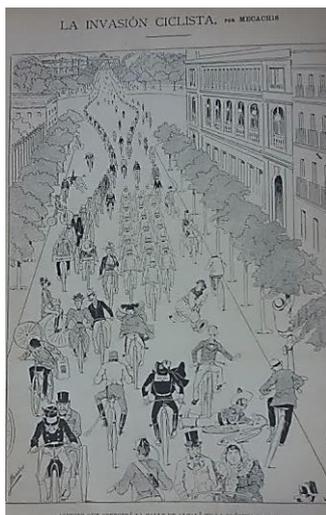
<sup>709</sup> «Algunos antiquísimos, renacen, nuevecitos, pimpantes, inéditos. Un aristócrata francés, el francés Pierre de Coubertin, impulsa la restauración de los Juegos Olímpicos, cuya primera reunión se celebra, muy atinadamente, en Atenas (1896), siguiendo otras cada cuatro años, como las de París (1900), San Luis (1904), Londres (1908) y Estocolmo (1912)», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 22.

<sup>710</sup> *La vida moderna, infatigable y vertiginosa, delirante, febril, caracterizada por el telégrafo, el vapor y el teléfono, necesitaba exigentemente el velocípedo para su complemento, como necesitaba exigentemente el velocípedo para su complemento, como necesitará dentro de poco, alas con la que hacer la competencia a los pájaros.* «Vida moderna», Blanco y Negro, 5 de julio de 1891.

como para mujeres<sup>711</sup>. Esto repercutió en un modo de vestir en el que se fue eliminando elementos superfluos: no se podía ir en bicicleta con una cola llena de volantes tan recargados y numerosos que resultara una temeridad. La bicicleta desempeñó su papel, su popularidad se hizo mayor a finales del XIX y principios del XX. Entre otros logros dio a la mujer más libertad de movimientos y ayudó a romper gradualmente el tabú sobre las *prendas bifurcadas*: la falda pantalón y todas sus variantes.

---

<sup>711</sup> Llegó a tal punto la difusión de las bicicletas que hasta tuvo toda una serie de connotaciones elegantes «algunas bodas en bicicleta celebradas en París y en Londres por esta época, se consideraron el colmo de la elegancia y sobre todo, de la modernidad», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 23.



*Ilustración 183: Mecachis, 12 de enero de 1895*



*Ilustración 184: Mecachis. Hadas en bicicleta 1 de agosto de 1896*



*Ilustración 185: Díaz Huertas, 19 de diciembre de 1896*



*Ilustración 186: Rojas. Arte moderno fantasía ciclista, 14 de septiembre de 1901*

En esta imagen obra de Vicente Díaz Huertas (Ilustración 185) que ocupaba la portada del 19 de diciembre de 1896, la dama en bicicleta llevaba un vestido elegante, podríamos decir dentro de lo tradicional, similar a un traje de paseo, según la moda del momento, aunque el sombrero estaba menos decorado y era más pequeño de lo habitual. En las otras imágenes, sin embargo, con motivo de la novedad de la bicicleta se incluyen novedades en la vestimenta que respondían a ideas estéticas distintas: desde los pantalones bombachos del dibujo de Mecachis, en el que claramente son caricaturizados (Ilustración 184) hasta las prendas más

artísticas de Rojas, publicadas cuatro años después, en las que vemos a un grupo de mujeres con faldas más cortas de lo habitual con alegres estampados escoceses.

Los deportes, como decía Carmen de Burgos, estaban demasiado a la orden del día para pasarlos en silencio, como todos los inicios de las grandes transformaciones sociales, se veían con cierta cautela y siempre tenían sus defensores y sus detractores:

«La equitación, el automovilismo, las bicicletas, la natación, el canotaje, la esgrima, los juegos al aire libre, el patinaje, los ejercicios de tiro y hasta las ascensiones en globo, cuentan con gran número de adeptos del sexo femenino y que no abusando de estos ejercicios tienen gran valor dentro de la vida sedentaria de las grandes ciudades para la higiene de las mujeres»<sup>712</sup>.

El *sport* atraía a la sociedad elegante porque se concebía como algo saludable, compitiendo, de algún modo, con espectáculos tan arraigados como los toros:

«Durante la era eduardina (1901-1910) cada vez más mujeres jugaban al tenis, al batminton, al baloncesto femenino (netball), al hockey y otros deportes similares, lo cual influyó en promover un estilo de vestir más relajado y menos opresivo para las jóvenes y para las mujeres maduras. Este estilo fue representado por la Gibson Girl<sup>713</sup>, cuyo distintivo cuerpo en forma de ese dominaba la iconografía de las mujeres del novecientos y cuyas actitudes y estilo de vida representaban a la mujer abiertamente activa de la era y marcaban el comienzo de la *cultura de los jóvenes* del siglo XX»<sup>714</sup>.

La bicicleta y la discusión sobre la indumentaria, se hizo tan famosa que hasta formó parte de un famoso tango de la época: *la bicicleta*, donde salía la discusión sobre el uso de los pantalones: *las bicicletas son muy bonitas y las montan al pelo las señoritas. Por cierto que hay mil discusiones por si han de llevar faldas o pantalones*<sup>715</sup>.

El 8 de agosto de 1903 comenzó una breve sección dedicada a los deportes femeninos. Resultaba algo altamente novedoso porque los entretenimientos de las damas no habían estado tan vinculados al ejercicio físico. Sobre todo algunos

---

<sup>712</sup> DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 101.

<sup>713</sup> La chica Gibson, fue un personaje creado Charles Dana Gibson (1867-1944) ilustrador norteamericano se trataba «joven alta delgada segura de sí misma, llevaba moño o el cabello recogido bajo un sombrero adornado con plumas. Vestía blusa almidonada y largas faldas de vuelo sobre un pequeño polisón. Representaba a la mujer americana moderna y activa y en algunos dibujos aparecía con faldas más cortas, sobre todo cuando iba en bicicleta o practicaba otras actividades deportivas (...) en Gran Bretaña estaba representada por la actriz americana Camille Clifford, que apareció en un escenario por primera vez en 1904; y en Estados Unidos por Irene Langhorne, que se casó con Gibson en 1895», O'HARA, Georgina. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Barcelona: Destino, 1999, p. 118.

<sup>714</sup> ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda...*, p. 206.

<sup>715</sup> *Blanco y Negro*, 24 de septiembre de 1898, p. 10.

deportes como el hockey, el polo o el tenis, como veremos; algunos de ellos se habían puesto de moda en Londres o París pero a través de la prensa llegaron a conocimiento de las españolas: *la ansiada igualdad entre los dos sexos va siendo un hecho en la Gran Bretaña al menos desde el punto de vista de la educación física y del ejercicio corporal, base de la salud y la alegría y cimiento de la cultura intelectual*<sup>716</sup>.

Aunque desde hacía algunos siglos era un deporte que se practicaba en sus distintas variantes, no fue hasta 1884, que obtuvo un mayor desarrollo con la fundación del primer club de tenis el *Leamington Tennis Club*. Este deporte tuvo mucha fama entre las clases aristocráticas de las principales ciudades europeas que veían en las costumbres y aficiones de la sociedad inglesa un modelo a imitar.

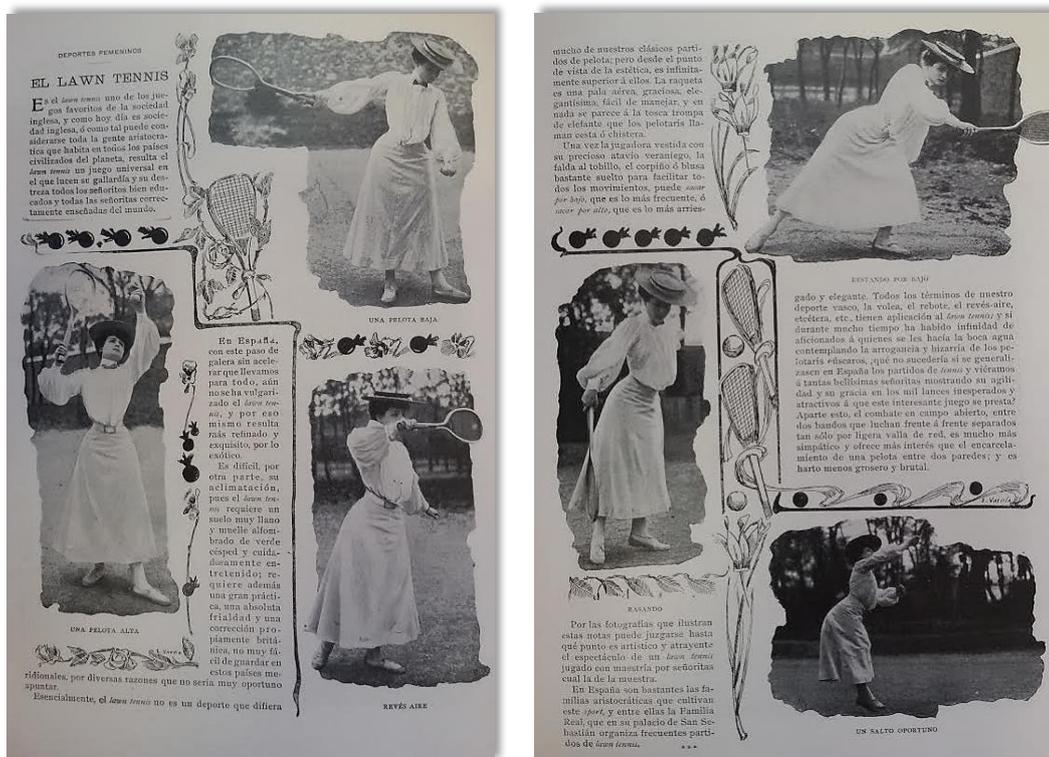


Ilustración 187: 8 de agosto de 1903

Lo más interesantes del artículo<sup>717</sup> son las seis fotografías de las jugadoras (Ilustración 187) en las que se puede apreciar el tipo de traje que se empleaba: la falda más corta que de costumbre, las mangas de las blusas mucho más holgadas para que los movimientos se pudieran llevar a cabo con cierta facilidad y un sencillo gorro modelo *canotier*, que se usaba normalmente como complemento de la indumentaria

<sup>716</sup> Blanco y Negro, 6 de agosto de 1904.

<sup>717</sup> Blanco y Negro, 8 de agosto de 1903, pp. 4-5.

deportiva. Aunque en otros casos como en la imagen de Cecilio Pla (Ilustración 188), se usaba el sombrero con velo.

*Es el law tennis uno de los juegos favoritos de la sociedad inglesa; y como hoy día es sociedad inglesa, o como tal puede considerarse toda la gente aristocrática que habita en todos los países civilizados del planeta, resulta el law tennis un juego universal en el que lucen su gallardía y su destreza todos los señoritos bien educados y todas las señoritas correctamente enseñadas del mundo.*

Aunque como dice el propio artículo en este momento todavía *no se ha vulgarizado el law tennis, y por eso mismo resulta más refinado y exquisito por lo exótico*. Aunque pueda tener una parecido con otros juegos de pelota difundidos en España.

*La raqueta es una pala aérea, graciosa, elegantísima, fácil de manejar y en nada se parece a la tosca trompa de elefante que los pelotaris llaman cesta o chistera. Una vez la jugadora vestida con su precioso atavío veraniego la falda al tobillo, el corpiño o blusa bastante suelto para facilitar todos los movimientos, puede sacar por abajo, que es lo más frecuente o sacar por alto que es lo más arriesgado.*

En España son muchas las familias aristocráticas que empezaron a cultivar este deporte, entre ellas la familia Real, que en su palacio de San Sebastián organizó frecuentes partidos. En casi todas las ciudades se pusieron de moda en estas primeras décadas la creación de clubes de tenis que se convirtieron en lugares de encuentro social. Además de la práctica deportiva los frecuentaban personalidades de la alta sociedad para realizar fiestas y recepciones; así ocurrió por ejemplo en el Club de tenis del Turó en Barcelona.



*Ilustración 188: Cecilio Pla. Un buen partido, 3 de octubre de 1903*

Con la llegada del verano las aficiones deportivas cambiaban, y lo acuático comenzó a tener éxito. La afición de la mujer por el deporte era una manifestación más de un proceso de cambio donde parecía que se estaba superado la pasividad de estar en los sitios —como mera observadora de competiciones y torneos— decantándose por una actitud mucho más activa, protagonizando muchos de ellos.

El artículo *deportes veraniegos: el esquife*<sup>718</sup>, nos muestra con un repertorio de cinco fotografías, a dos mujeres practicando el deporte de remos, las mujeres acicaladas con traje de baño: pantalón por debajo de la rodilla y camisola. La fotografía recoge imágenes mucho más atrevidas que las habituales de las pinturas y dibujos de la playa, como es el momento de caerse de la embarcación y el rescate.

---

<sup>718</sup> *Blanco y Negro*, 22 de julio de 1905, pp. 8-9.

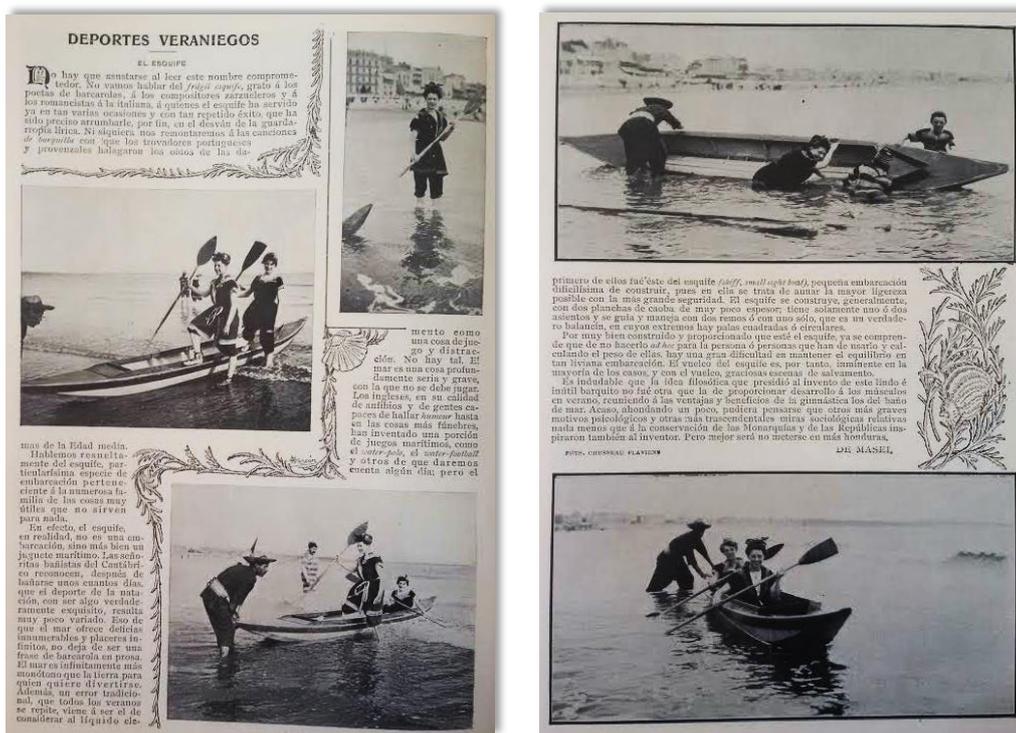


Ilustración 189: 22 de julio de 1905

A la semana siguiente, se repitió la sección con el subtítulo *la lección de natación*<sup>719</sup>. Acompañaba el artículo 4 fotografías en las que aparece la dama en compañía del bañero que le está enseñando. El cronista alaba la necesidad de que las mujeres aprendan a nadar:

*Espectáculo denigrante y vergonzoso de cientos y cientos de muchachas jóvenes guapas y robustas que acuden a bañarse, y en cuanto el agua les tapa los tobillos, necesitan el auxilio del bañero o la bañera. Esto es una lástima, y nosotros, si pudiéramos, haríamos una campaña en pro de la natación femenina, porque nos parece tristísimo el espectáculo que ofrecen, tanto en las playas del Norte como en las de Levante, todas esas muchachas apiñadas como un rebaño en corros, por miedo al ímpetu de las olas, o colgadas de la cuerda, como si fuesen montones de ropa puesta a secar (...)*

<sup>719</sup> Blanco y Negro, 29 de julio de 1905, p. 9.



REPORTER VERBALES

LA LECCIÓN DE NATACION

¿UNA mujer? Como una baila de cañón. He aquí una pregunta y una respuesta que a estas horas se han oído diez mil veces en nuestras playas. Lo frecuentísimo presenciar en ellas el espectáculo, que sin vacilación llamaremos genérico y vergonzoso, de cientos y cientos de muchachas jóvenes, guapas y provistas de la más pensable robustez, que acuden a bañarse, y en cuanto el agua les tapa los tobillos, necesitan el auxilio del bañero ó de la bañera.

Esto es una lástima, y nosotros, si pudiéramos, haríamos una campaña en pro de la natación femenina, porque nos parece terrible el espectáculo que ofrecen, tanto en las playas del Norte como en las de Levante, todas esas muchachas agitando como un relámpago en oscuras, por medio al impulso de las alas, ó colgadas de la cresta, como si fuesen montañas de roca, patetas á secar.

Por higiene y por estética, por decoro y propia dignidad, toda mujer joven que se mete en el mar, debe sentir estímulos y deseos de aprender á



sostenerse en las olas y á caminar á sobre ellas. Una mujer nadando no es ciertamente un ser vulgar nunca, y en la natación cabe tantas coqueterías y tantos refinamientos como en el andar á pie en brea firme.

Además, el nadar es tan fiel en la teoría como en la práctica. Es un ejercicio que la misma Naturaleza ha enseñado á los hombres, y del que éstos se han apartado con el transcurso de la civilización como de otras sanas prácticas.

Para concretar y explicar en cierto modo las fotografías, diremos que,



según las opiniones más autorizadas, las posturas más cómodas y naturales para la natación son dos: ó con el cuerpo echado de espaldas, ó boca abajo, pero nunca en la colocación de lado (el *flotón*), que sólo es propia de los maestros en el arte, y resultaría muy poco elegante en las señoritas. Estéticamente y prácticamente, es preferible nadar boca abajo, siempre que se tenga fuerza de voluntad para aguantarse algunos involuntarios tragos de agua amarga.

Para nadar boca abajo, hasta sostiene el cuerpo en fricción.

es decir, hacerle perder la rigidez que le confiere el infleto y conservarle caído, pero no flojo y enarado como si nuestro estómago. Las piernas han de doblarse un poco, en postura semejante á la del paso gimnástico; las puntas de los pies se colo-

carán hacia afuera; los brazos extendidos y los manos, juntas por las palmas. El movimiento inicial de la natación puede ejercitarse con los pies ó con las manos. Lo demás no es más que cuestión de serenidad, de que las flexiones de piernas y brazos sean rituales y si se pensaba, coinciden con los movimientos respiratorios, lo cual aborra toda fatiga.

Prejuicio de tanta esta ferocidad, ya pueden ustedes, bañeros lectores, lanzarse al agua, sin temeridad del bañero, por el agua.

DE MASEL

Ilustración 190: 29 de julio de 1905

Frente a mentalidades anticuadas, el cronista dejaba de manifiesto que *una mujer nadando no es ciertamente un ser vulgar* ya que en la natación una mujer puede demostrar *tantas coqueterías y tantos refinamientos como en el andar*.

El deporte automovilístico fue otra afición que despuntó en los primeros años del siglo.

En 1900, la producción masiva de automóviles se había desarrollado en Francia y Estados Unidos, logrando un aumento considerable de los usuarios de este nuevo adelanto. Se le consideraba un *sport* más, que empezaba a competir con la bicicleta y con la hípica, aunque tuvo sus detractores, por considerarlo poco femenino, poco elegante y poco higiénico. En la entrada del siglo, la mujer al volante o de copiloto, era una imagen muy moderna. El vestido no quedó al margen de un acontecimiento de estas dimensiones que trasformaría, en gran medida, el modo de vida de una sociedad que cada vez disponía de más facilidades para su desplazamiento.

El automóvil llegó a España al inicio del siglo. Los primeros automóviles fueron los de la familia real; el rey Alfonso XIII, fue un gran entusiasta de este vehículo participando muy pronto en competiciones y carreras<sup>720</sup>. Alrededor de 1901, las crónicas ya los mencionaban: *una docena mal contada; pero que se les ve por*

<sup>720</sup> «las gentes se embabiecan viendo pasar raudo como el viento, el coche Panhard de doce caballos conducido por el joven rey Alfonso, a quien enseña el mecánico Antoine, llegado de París expresamente para ello», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 33.

*todas partes*<sup>721</sup>. Esta innovación creó una gran expectativa en los ciudadanos y en la prensa que no terminaba de acostumbrarse a este nuevo invento y llenaba sus páginas de artículos y viñetas cómicas expresando, con cierto desconcierto, lo que estaba suponiendo esta *nueva máquina*:

*Ya va llegando a Madrid, aunque todavía muy amortiguado por al distancia el gran ruido de París, formado por las bocinas de los innumerables automóviles que recorren sus calles y cuya velocidad vertiginosa constituye la pesadilla de los transeúntes y la preocupación de los periódicos*<sup>722</sup>.

Aunque el automóvil se relacionaba con el progreso, en los inicios se mantenía la idea de que la velocidad<sup>723</sup> y la falta de prudencia eran un gran peligro<sup>724</sup>. La prensa francesa señalaba la imprudencia temeraria con que los *manejan algunos neófitos y contra la poca habilidad del público para esquivar sus embestidas*. La prensa española con gran sentido del humor se mofaba de él, como se puede apreciar en los dibujos de Xaudaró (Ilustración 191), en los que lo comparaba con un toro al que hay que torear.

La indumentaria no quedó apartada de este acontecimiento y a la vez que las páginas de *Blanco y Negro* recogían de manera cómica la llegada del automóvil, lo hacían las páginas de moda recomendando un nuevo modo de vestir.

La Condesa Olga<sup>725</sup>, publicó algunas pautas de como debía ser el atuendo para este nuevo sport:

---

<sup>721</sup> *Blanco y Negro*, 17 de agosto de 1901, p. 20.

<sup>722</sup> *Ibidem*.

<sup>723</sup> Desde que se fabricaron los primeros automóviles, al finales del siglo XIX, la velocidad se consideró el principal obstáculo de este nuevo medio de transporte «hasta 1904 estuvo prohibida en Inglaterra la velocidad superior a 14 millas por hora (unos 20 kilómetros); después se permitió aumentar al velocidad hasta 20 millas», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 30.

<sup>724</sup> Realmente el automóvil supuso un gran avance pero no exento de voces contradictorias que exponían sus ventajas e inconvenientes, como dice Pérez Rojas «en un siglo fascinado por sus portentosos adelantos científicos, que canta y exalta toda manifestación de progreso, esta conquista de la velocidad con el coche suscita todo tipo de opiniones: hubo entusiastas seguidores, de espíritu moderno, para los que el coche era otro modernismo más que añadir al cóctel de modernismo que fue el fin de siglo; más también irrumpieron las voces contrarias a ese artefacto veloz que venía a clausurar muchos medios que ya tenían la pátina y el encanto de la tradición. Los primeros coches no pudieron pasar desapercibidos al ingenio incisivo de los humoristas gráficos, por lo que pronto el coche se abrió paso como uno de los personajes principales de la escena callejera», PEREZ ROJAS, F. Javier, «El mundo sobre ruedas». En: BRIHUEGA, Jaime. (com.); SARAMAGO José et al. (col.). *Garaje: imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. (Exposición celebrada en la Fundación Carlos de Amberes, Madrid, noviembre-diciembre 2000 y Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Enero-febrero 2001). Madrid: Fundación Eduardo Barreiros, 2000, p. 133.

<sup>725</sup> Un nuevo pseudónimo del que no hemos podido averiguar su identidad.

*La otra tarde, precisamente, llamó la atención en la avenida de la Ópera, la primera toaleta automovilística de primavera de una alta aficionada. Consistía en falda lisa de paño verde-bronce, figaro también de paño ligero blanco, con trencillas negro y oro; sobre la camiseta de seda cereza con chorrera, corbata mariposa color hueso y sombrero flexible gris perla, con plumas de gallo; el calzado bota de cabritilla bronce. Volando en el coche abierto resultaba una aurora moderna<sup>726</sup>.*



*Ilustración 191: Xaudaró, 17 de agosto de 1901*

Un año después el automóvil, la mujer y la moda, ocuparon la portada de la revista<sup>727</sup>, reflejo de la capacidad y la rapidez para mostrar con ese espíritu moderno las novedades.



*Ilustración 192: 4 de octubre de 1902*

<sup>726</sup> *Blanco y Negro*, 9 de marzo de 1901, p. 15.

<sup>727</sup> *Blanco y Negro*, 4 de octubre de 1902.

A partir de estos momentos el automóvil, todavía reservado a las grandes personalidades, empezó a ser noticia habitual como se puede apreciar en la fotografía publicada el 7 de Julio de 1907, con motivo de un viaje de los reyes a Segovia; en la que se ve al rey Alfonso XIII, poniéndose la indumentaria requerida y a la reina, ya en el coche, con el gabán el sombrero y el velo para cubrir la cara. El periodista destacaba como noticia de interés, que el séquito del rey:

*...ocupaba seis automóviles (...) La familia dejó la plaza, siendo nuevamente vitoreada, y SS.MM regresaron a La Granja y SS AA a Madrid, usando el automóvil como a la ida. La Reina Victoria ocupó el milord-automóvil con la duquesa de San Carlos y el Rey el de 50 caballos<sup>728</sup>.*



*Ilustración 193: 20 de julio de 1907*

El automóvil desde sus inicios tuvo esa doble dimensión como deporte y como medio de transporte. En el relato titulado *Luna de miel*<sup>729</sup> dos recién casados emprendieron su viaje de novios en coche, como era algo novedoso y nada usual, la madre de la novia advierte de todos los peligros e incomodidades que encierra este nuevo deporte:

*¿Cuándo se había visto ir a pasar la luna de miel corriendo kilómetros y más kilómetros con rapidez vertiginosa, arrojando los indudables peligros de ese deporte nuevo, sufriendo las inconfesadas molestias del viento, del polvo y... de la velocidad? ella no podía resignarse con esas imposiciones de la moda que obligan a disfrazarse y a cubrirse cara y cabeza.*

<sup>728</sup>Blanco y Negro, 20 de julio de 1907, p. 12.

<sup>729</sup>Blanco y Negro, 18 de julio de 1903, p. 9.

El atuendo del que habla estaba formado por un largo gabán que les cubría por entero, confeccionado normalmente con un tejido recio y unos sombreros que iban desde los más sencillos con los tules prendidos, hasta otros artilugios bastante más aparatosos como vemos en las imágenes. Hasta que los coches se cubrieron y mejoraron las carreteras, el polvo del camino, los insectos y las ramas de los árboles eran obstáculos que había que superar con una indumentaria adecuada<sup>730</sup>.

Conforme vaya avanzando el siglo las mujeres, cada vez más autónomas, fueron las propias conductoras de sus vehículos, incluso participaron en concursos automovilísticos<sup>731</sup>.

La discusión sobre el vestuario para llevar en el automóvil empezó a ser objeto de diversos comentarios, como queda de manifiesto en *Un problema a medio resolver*<sup>732</sup>, el aumento de velocidad en los vehículos marcó notorios cambios en los sombreros: se pasó del uso del velo, a otro tipo de complementos mucho más llamativos y menos estéticos:

*Cuando comenzaron las damas a aficionarse a este deporte del automóvil, se preocuparon ante todo, de saber manejar la máquina y no de parecer en ella tan galantemente como en un coche de lujo. Bastábales sujetarse bien el sombrero con múltiples agujones imperdibles y con un velo muy fuerte y*

---

<sup>730</sup> Este tipo de indumentaria, poco estética y que no contribuía a proporcionar belleza, fue desacreditado por algunos escritores y pensadores que todavía veían el automóvil con ciertos reparos «personalmente me son hasta repulsivos los automóviles. Huelen mal y su forma nunca es bella. Jamás tendrán la airosa, la gallarda silueta del coche tirado por caballos. Hacen desagradable ruido, y su velocidad vertiginosa no da tiempo á mirar el paisaje (...) La indumentaria del automovilista no se pasa de simpática tampoco. Esas garitas de piel de foca ó de gato ruso; esas gafas y caretas de buzo y de explorador polar; esos guantes de oso; esos velos que quitan la respiración, dan idea del suplicio de viajar de esa manera. No hay, en automóvil, conversación ni intimidad posible», PARDO BAZÁN, Emilia. «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 8 de junio de 1903, p. 378.

<sup>731</sup> Es muy interesante lo que dice Emilia Pardo Bazán al respecto «Entre los carreristas figuraban varias señoras, y especialmente una, Madama Gart, de quien dicen los periódicos franceses que es una profesional del automovilismo, bien está que haya deportistas con faldas, y que no se arredren. Por ese camino no especialmente va la mujer á obtener la plenitud de sus derechos, pero es un camino más, y la mujer, para reivindicar sus derechos, tiene que recorrer todos los caminos, pisar todas las sendas, intervenir en todo. Lo altamente perjudicial á la mujer, lo que parece ardid de sus peores y más sañudos enemigos, es la reducción á un tipo único, la simplificación de su figura, la fundición de su individualidad en una sola turquesa. Es necesario á la mujer diversificarse, y por medio de la diversificación, destruir ese concepto funesto de que hay direcciones, actividades, manifestaciones, actos é ideas *impropios de una mujer*. El día en que no parezca impropio de una mujer sino lo que también debe parecer impropio de un hombre (concepto general de la dignidad de la especie), la mujer estará redimida de las tradicionales inferioridades é injusticias que gravitan sobre ella Por eso me complace Madama Du Gart, en su auto, con sus velos tupidos, precipitándose á la carrera frenética, disputando el premio de la velocidad, riéndose de la muerte emboscada en los fosos, en los árboles y en las barreras del camino. Las mujeres son por lo menos tan valerosas como los hombres: lo que sucede es que se las ha habituado á mostrar como un encanto el miedo, que el varón se oculta como un estigma. Algún día se persuadirán de su fuerza moral, de su valor, y dejarán de coquetear haciéndose las apocadas», *Ibidem*.

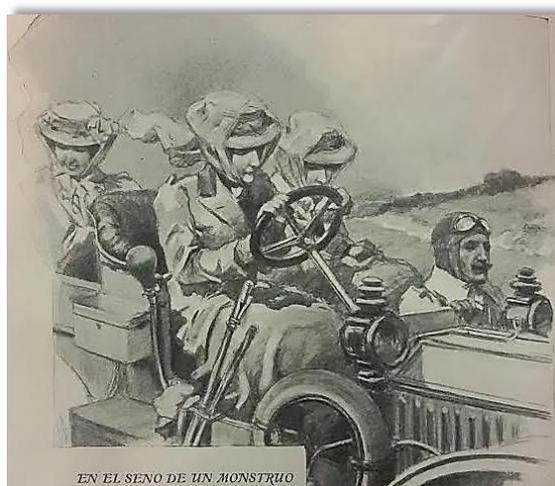
<sup>732</sup> *Blanco y Negro*, 21 de enero de 1905, p. 19.

*espeso; más esto era suficiente para las pequeñas velocidades. A sesenta kilómetros por hora no hay sombrero que resista; y aun cuando las personas que viajan en automóvil concedan escasa importancia al hecho de que un sombrero se estropee, no así a la triste circunstancia de presentarse al llegar a una ciudad cualquiera llevando en la cabeza un guiñapo deforme y polvoriento, Por otro lado la experiencia acredita un día y otro la necesidad de usar anteojos en el automóvil para preservarse de las oftalmías que producen el polvo y la frialdad y fuerza del viento. El velo, por muy tupido que sea, nunca resguarda los ojos como unas buenas antiparras de cristal con su anteojera de caucho o de seda; y las anteojeras hacen casi imposible usar el sombrero de forma ordinaria.*

En las fotografías (Ilustración 194) y en el dibujo de Regidor (Ilustración 195) se pueden apreciar la variedad de tocados para automóvil (...): tanto la gorra de visera como el sombrerillo redondo de fieltro, como el casquete o scaphandrier.



Ilustración 194: 21 de enero de 1905



*Ilustración 195: Regidor. En el seno de un monstruo, 15 de septiembre de 1906*

Junto con los complementos para la cabeza las mujeres llevaban un gabán amplio que les cubría todo el traje. Estaba en boca de los medios de comunicación la necesidad de llevar la indumentaria adecuada cuando se iba en automóvil, la estética no contaba mucho y así se llegaban a extremos insólitos (Ilustración 196):

*Pero precisamente uno de los mayores adelantos de la civilización ha producido una verdadera revolución en la indumentaria: el automóvil ha traído este cambio radical. Nuestros trajes modernos no pueden defender a una persona de los peligros e inclemencias que tiene que arrostrar en la vertiginosa carrera de los novísimos vehículos, y ha sido preciso pensar en nuevos medios de protección y defensa<sup>733</sup>.*

Hasta que mejoraron las carreteras y los vehículos, los usuarios de los automóviles se vieron en la necesidad de cubrirse por entero, porque pese a que las velocidades no eran elevadas, el estado de las carreteras y las inclemencias del tiempo hacía necesario ir protegido:

*Claramente se ve que al buscar la solución de este problema se ha atendido más a la utilidad práctica que a la estética, porque como feos batían el record de lo feo conocido los últimos para automóvil. A quién no tuviera noticia de su destino para sportsmen y sportswoman, le parecería la realización de una novela de Wells: los habitantes del planeta Marte, por ejemplo<sup>734</sup>.*

<sup>733</sup> Blanco y Negro, 18 de mayo de 1907, p. 22.

<sup>734</sup> *Ibidem*.



Ilustración 196: 18 de mayo de 1907

Los ilustradores y dibujantes de *Blanco y Negro* supieron representar con indudable maestría este nuevo asunto símbolo de la sociedad moderna, no solo eran las referencias a un deporte, sino una nueva imagen moderna. Como afirma Pérez Rojas<sup>735</sup>, Ramón Casas fue uno de los primeros en representar este deporte y fue también uno de los primeros en dibujar la mujer al volante (Ilustración 197).



Ilustración 197: Ramon Casas. Cartel Auto-Garage Central 1901 y Ramon Casas y Pere Romeu en automóvil, 1901

<sup>735</sup> PEREZ ROJAS, J., «El mundo sobre ruedas», en BRIUHEGA, J., *Garaje: imágenes del automóvil...*, p. 134.

Las portadas acogieron esta novedad en varias ocasiones como se puede apreciar en las ilustraciones de Varela y Méndez Bringa (Ilustración 198 y siguiente). La protagonista es la mujer a la que la revista quiere unir atributos de modernidad y para ello nada mejor que representarla en estos nuevos medios de locomoción.

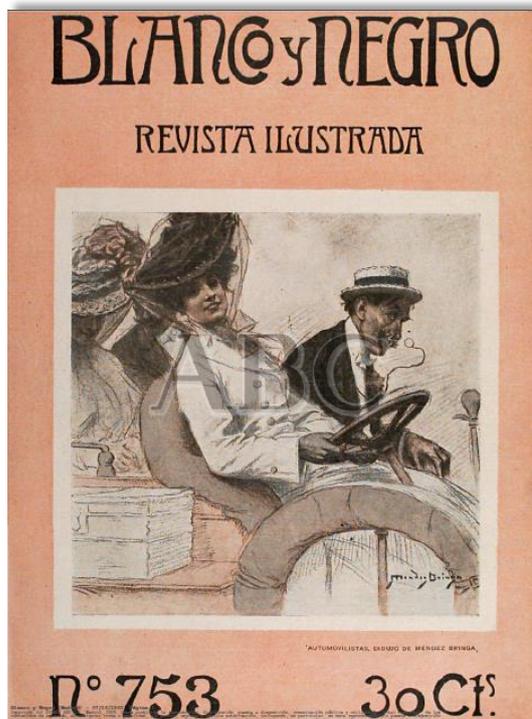


Ilustración 198: Méndez Bringa, 7 de octubre de 1905

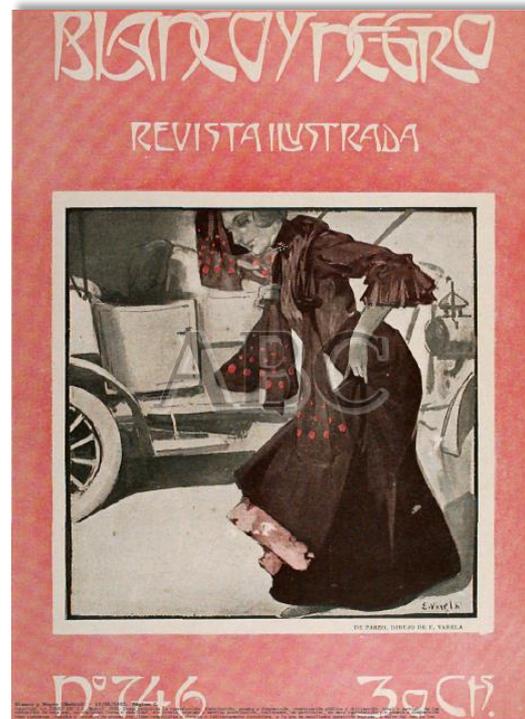


Ilustración 199: Varela, 19 de agosto de 1905

El golf fue otro de los deportes de moda, pero así como el tenis estaba teniendo un importante éxito, no ocurrió así con el golf que en España no se había generalizado todavía:

*Para jugar al golf (no) se necesita ni se usan toillettes suntuosas, sino, la contrario trajes sencillos y ligeros. Por otra parte este ejercicio es uno de los más higiénicos y sanos que pueden hacerse y a él se dedican no ya solamente damiselas y pisaverdes, como los que el law tennis exige, sino caballeros y señoras de cierta edad<sup>736</sup>.*

<sup>736</sup> Blanco y Negro, 19 de septiembre de 1903, p. 4.



Ilustración 200: 19 de septiembre de 1903

En 1906, se publicó un reportaje sobre el *golf-club de Cannes*<sup>737</sup>, aunque este deporte todavía no había llegado a generalizarse, como dice *muy pronto será un deporte de moda en Madrid, porque a la afición que entre las clases elevadas de la sociedad se ha desarrollado por este juego, habrá que añadir en breve la protección que el Rey D. Alfonso y la Reina futura de España dispensarán al golf que juega admirablemente la princesa Victoria de Battenberg*. Respecto a la indumentaria no hay ninguna alusión, aunque se puede apreciar el tipo de ropa que llevaban: largas faldas y blusas, muy similar al que usaban para el *law tennis*. El blanco era el color más apropiado.

<sup>737</sup> Blanco y Negro, 12 de mayo de 1906, p. 8.



*Ilustración 201: 12 de mayo de 1906*

Las mujeres poco a poco fueron practicando deportes nuevos, así ocurrió con el Hockey en Inglaterra. *Blanco y Negro* recogió un artículo donde se explicaba como se realizaba este deporte con unas fotografías en las que expresamente decía que se habían tomado de la revista *Fémina*. Como se puede apreciar en la fotografía el atuendo era falda oscura y camisa blanca con corbata pajarita y mangas anchas a partir del codo (Ilustración 202).



Ilustración 202: 14 de julio de 1904

Otro deporte menos habitual fue el esgrima, en Francia e Inglaterra hubo algún ejemplo de mujeres que practicaban el deporte del florete, en España poco. La más famosa esgrimidora de Londres según las crónicas fue *miss Toupie Lowther, hija del célebre estadista inglés. Tira las armas con la misma pasión que pone en todos los deportes que practica, y detesta de un modo asombroso no obtener la superioridad*<sup>738</sup>. En Londres era un deporte femenino y en las salas donde se practicaba *acuden muchas señoras*. El cronista también informaba sobre el asunto de la vestimenta:

*Según J. Renaud, las esgrimidoras inglesas visten muy mal, y esto consiste, en su opinión, en que su sastre reside en París y les envía sin tomar medidas trajes de un solo modelo, de tres tamaños. Ellas agrandan o reducen la tela por sí mismas, y así resulta ello*<sup>739</sup>.

La mentalidad inglesa quizá más pragmática, no daba tanta importancia al atuendo; en cambio, para las deportistas francesas este era un asunto tan esencial como la misma práctica del deporte:

<sup>738</sup> Blanco y Negro, 9 de febrero de 1907, p. 16.

<sup>739</sup> *Ibidem*.

Las francesas por el contrario ponen un especialísimo cuidado en la indumentaria y se visten admirablemente. Como ejemplo de su gusto exquisito pueden citarse los trajes de Mlle. Delage – Ruzé que eran verdaderas maravillas.



Ilustración 203: 9 de febrero de 1907

En las fotografías (Ilustración 203) se aprecian los elementos básicos que constituían la indumentaria: pantalón bombacho a la rodilla de color oscuro y chaqueta larga entallada abotonada a un lado. Como dice Carmen de Burgos, había ciertas similitudes entre algunos atuendos deportivos:

«criket, law-tennis, golf, la gimnasia, la esgrima y las ascensiones en globo, son todos semejantes. Faldas cortas, blusas sencillas de cuello vuelto y mangas de puño parecidas a las camisas de los hombres, y peinado bien sujeto, de acuerdo con las prescripciones higiénicas que dejamos apuntadas»<sup>740</sup>.

Aunque se hablaba de las faldas como elemento básico, el uso de los pantalones se fue desarrollando llegando poco a poco a formar parte de algunas prendas deportivas en este caso para facilitar los movimientos y las flexiones de las piernas.

La caza la habían practicado las mujeres desde tiempo atrás como acompañantes, se le consideraba un *sport* aristocrático de larga trayectoria histórica.

<sup>740</sup> DE BURGOS, Carmen. *Arte de saber vivir...*, p. 102.

En el artículo se cuenta la nueva manera de realizar las actividades cinegéticas, el cronista lo define como una cuestión desvinculada de la fuerza física característica del varón y unida a los nuevos rasgos femeninos:

*En esta época en que los deportes más en boga exigen un vigor físico y una resistencia notables, la mujer moderna va demostrando tener unas energías que borran completamente el equivocado concepto de su debilidad natural<sup>741</sup>.*

Dentro de estas novedades, la cuestión indumentaria tuvo su importancia y así reflexiona el cronista (Ilustración 204):

*No hay que decir, tratándose del sexo femenino, si en este deporte de la caza tendrá importancia la cuestión de la indumentaria para conciliar con las exigencias de este varonil ejercicio las leyes ineludibles de la elegancia y del buen gusto. En nuestros grabados se ve a las elegantes sportswomen con los trajes y abrigos a los varios géneros de caza a que se dedican.*

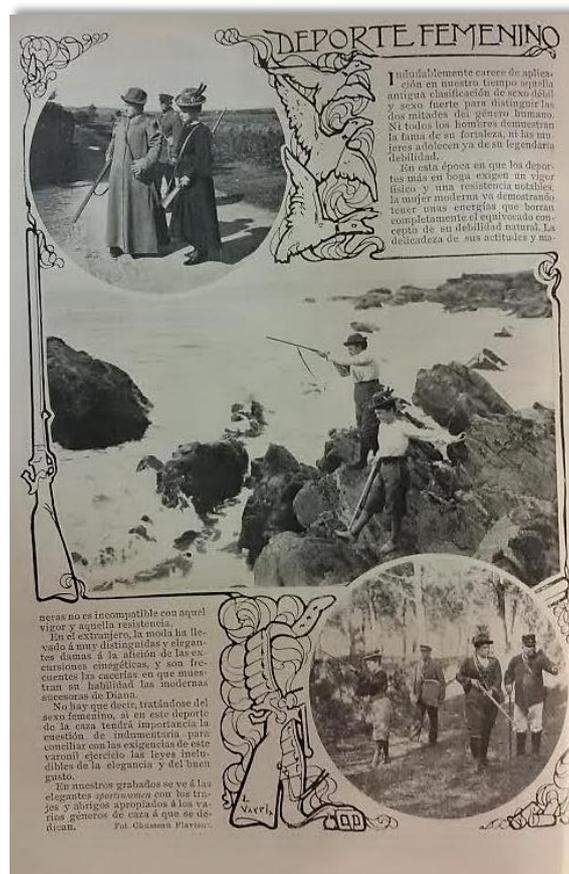


Ilustración 204: 2 de noviembre de 1907

El pantalón vinculado a otros deportes como la bicicleta estaba teniendo sus defensores y detractores y en las revistas de moda se comentaba con cierta frecuencia

<sup>741</sup> Blanco y Negro, 2 de noviembre de 1907, p. 18

esta pugna entre la falda y el pantalón. Para la caza, no era habitual el uso del pantalón, por ejemplo unos años más tarde el 24 de septiembre de 1911, la Condesa d'Armonville describe un modelo de falda<sup>742</sup>. Resultaba moderno y rompedor que aparecieran estas fotografías divulgando una moda en la que se usara la indumentaria masculina para realizar este deporte. Aunque en otras ciudades como el moderno París ya se utilizaba, en España mucho más conservadora, no se había dado el paso y el hecho de que se publicara en esta revista suponía realmente algo nuevo.

Hacia 1910, la relación de la moda con los nuevos hábitos de vida, entre los que también se encontraba el deporte, era cada vez más clara y en las crónicas se hablaba ya de la necesidad de una moda más cómoda que permitiera moverse con cierta soltura sin trabas y sin estrecheces, sobre todo en las faldas:

*Pero hoy que se vive a la inglesa saliendo a todas horas, recorriendo la ciudad de extremo a extremo con paso no rápido, sino vertiginoso, que se patina y se juega al tennis, no se concibe que se adopte una moda tan en contra de las necesidades actuales*<sup>743</sup>.

---

<sup>742</sup> La Condesa, que no es partidaria de esta actividad describe un atuendo apropiado en su Crónica de París: *Yo les aconsejaría que no se impusieran la terrible penitencia de soportar durante tantas horas el peso del fusil y que dejaran vivir en paz a los pobres animalitos; pero como no me harían el menor caso, a pesar de sentir verdadera antipatía hacia la mencionada afición, voy a darles algunas noticias sobre el traje. La característica de estos debe de ser la comodidad y libertad absoluta de movimientos. Los modelos que he visto reúnen todos los detalles necesarios, excepto el de ser frescos; sin duda las casas que los han lanzado al público esperaban que para el 15 de Septiembre estaríamos sufriendo los rigores de una temperatura, por lo menos, de tres o cuatro grados bajo cero. Están confeccionados con paño de los Pirineos, que es muy suave y no pesa y se adapta como algodón en rama. (...) Uno es gris oscuro; la falda muy corta, tiene cinco tablas en la espalda, respunteadas hasta la mitad y luego sueltas. El gabancito, también corto, hace juego con la falda; pero las tablas en vez de respunteadas solo están planchadas y sujetas en la cintura con una trabilla, para que los brazos no encuentren nada que dificulte sus movimientos y pueda manejar la escopeta fácilmente, cosa para mi imposible. Blanco y Negro, 23 de septiembre de 1911, p. 14.*

<sup>743</sup> Blanco y Negro, 22 de junio de 1910, p. 15.



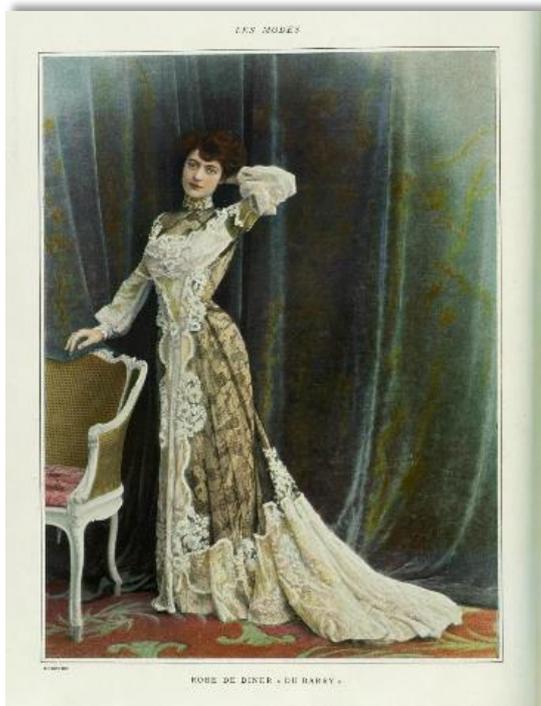
## 9. LAS SECCIONES DE MODA

Conforme avanzaban los años y la revista fue evolucionando, las secciones y los distintos títulos que constituían el contenido literario y visual fueron cambiando. En este ir y venir —constante y lógico, en el desarrollo progresivo de una publicación durante veinte años— las noticias sobre moda no quedaron al margen y también se vieron sometidas a sucesivos cambios parejos al desarrollo global de la publicación.

Para analizar estos apartados nos hemos fijado en los dos elementos que constituyen la noticia de moda: el texto y la imagen. Se trata de estudiar la evolución histórica de la moda, a través de esta sección, pero como ya hemos explicado al inicio de esta investigación, no se pretende hacer una historia del traje global, sino estudiar como trata la cuestión una revista ilustrada, con sus peculiaridades y particularidades; siendo esencial y determinante que no era una revista especializada, sino una revista en la que cabía todo tipo de noticias, dirigida a un público más amplio.

La selección de prendas a lo largo de cada año respondía a motivaciones diversas que sobre todo tenían que ver con el deseo de ganarse al lector femenino. Se trataba de exponer una moda que fuera práctica y asequible y que pudiera transformarse en objeto de consumo. Las crónicas daban a conocer lo que venía de Francia, lo que se originaba en París como novedad y que llegaba a España un tiempo más tarde, en algunos casos incluso años más tarde, como ocurrió, por ejemplo, con las fotografías de Reutinger publicadas en *Blanco y Negro* en 1903 y en 1904 (Ilustración 206) y que ya habían sido publicadas con anterioridad en *Les*

*Modes*<sup>744</sup> (Ilustración 205), veremos algún ejemplo más cuando lleguemos al estudio de esos años.



*Ilustración 205: Les Modes, enero de 1902*



*Ilustración 206: 13 de febrero de 1904*

No obstante, a pesar de este cierto retraso en la difusión de modelos —históricamente lógico— la información de moda que transmitía *Blanco y Negro* interesaba por el alcance que esta tuvo en España. No todas las mujeres españolas tenían acceso a la última moda de París, a no ser que hubieran viajado o hubieran tenido la posibilidad de leer las revistas de modas que se publicaban en la capital francesa. Aunque no podamos hacer una historia del traje con la exactitud de las fechas y el lugar donde se originaban y difundían, sí que podemos hacer una secuencia histórica de la apropiación de modelos franceses en España.

Respecto a las cuestiones formales de estas secciones, no se publicaron de manera homogénea: el texto y la imagen, como veremos, se fueron alternando en el liderazgo de la noticia. Para enfatizar la información visual se conjugaban una serie de recursos gráficos que la acompañaban: los epígrafes, los pies de foto y las decoraciones que servían para que resaltara de manera especial. Las imágenes eran variadas: en los primeros años, dibujos y grabados y después, fotografías de

<sup>744</sup> *Les Modes*, enero de 1902, p. 43.

procedencia diversa. Al principio, con mucha probabilidad, se hicieron copias de otras revistas francesas<sup>745</sup>. Como ya hemos apuntado, en una observación detallada se pueden apreciar los perfiles recortados. Sin embargo, conforme avanzaron los años, la publicación de fotografías mejoró paulatinamente utilizando copias de fotografías originales o clichés y no de las hojas de los periódicos franceses.

Respecto a los textos variaban: desde escuetas explicaciones, hasta verdaderas crónicas, pero siempre con el sello inconfundible que proporcionaba saber que la información provenía de París. En ocasiones también se revelaba la identidad de los modistos o las casas de moda donde se habían confeccionado y si no se conocía, se recurría a otras soluciones de las que dejaban constancia: *se trata de una última creación proveniente de París* o expresiones similares en las que sin especificar el autor, al menos nombraba la procedencia siempre París, como garantía.

El texto resulta esencial para el estudio de la evolución de la moda desde una perspectiva histórica. El autor que describía una imagen y hacía una selección de lo que podía tener mayor interés para el lector, estaba haciendo una reinterpretación de la moda; los énfasis o las omisiones que emitía configuraban un nuevo juicio y construían la realidad de la moda en ese momento y en ese espacio<sup>746</sup>. Según Barthes, la moda, como tal, se construye y existe en su presentación icónica y verbal y, en ese sentido, si solo se describe pero no se califica con términos positivos, no puede pervivir en el tiempo permitido. Términos como *denier cri, ultra chic, cachet, elegante, distinguido, original, adorable, verdadera monada, novedad, de lujo, buen gusto, buen tono*, etc., que llenaban las páginas de la revista, identificaban de manera positiva el vestido y por tanto lo transformaban en un bien de consumo apetecible. Como dice Barthes «si la revista describe determinado vestido con palabras es solo

---

<sup>745</sup> En la investigación llevada a cabo en el Archivo fotográfico de ABC, se han encontrado dos ejemplares de *Le Mode Pratique*, correspondiente a los números 32 y 33 publicados en el año 1901 donde aparece una señal en las dos fotografías de Reutinger. Lo que nos lleva a concluir que estas imágenes se iban a utilizar para la composición de los artículos de moda.

<sup>746</sup> Este papel predominante del mediador que realiza un trabajo de reinterpretación de la moda lo describe muy bien Rodríguez Lehmann: «Desde este lugar de autoridad —negado y camuflado por el autor—, el letrado está, finalmente, sustituyendo “el lugar del ojo”, tratando de imponer una lectura única de una imagen a la que solo puede accederse a través de su descripción. Esta lectura es inevitablemente selectiva, escoge en la imagen aquello que merece ser destacado y silencio lo que no resulta apropiado. El escritor versiona el vestido y se transforma en una suerte de mediador entre la imagen de París y el traje que llega a las lectoras. Hay un proceso de traducción, reinterpretación, recreación, que sin duda deja su marca en las distintas versiones de la moda», RODRÍGUEZ LEHMANN, Cecilia. *La ciudad letrada...*, p. 212.

para transmitir una información cuyo contenido es la moda; así, puede decirse que el ser del vestido escrito está cabalmente incluido en su sentido»<sup>747</sup>.

Al estudiar el contenido hemos podido reconocer tres perspectivas que subyacen en las descripciones; aunque no haremos una clasificación como tal, están presentes en las crónicas y resultan fácilmente identificables: en primer lugar los textos que anuncian el lanzamiento de nuevas *ideas de moda*: nuevas prendas, nuevos colores, nuevas hechuras. En segundo lugar, la difusión a través de distintos calificativos que aparecen en muchas ocasiones en francés<sup>748</sup> y que ya hemos mencionado, para intensificar el prestigio de una prenda. En tercer lugar, la aceptación o personalización de alguno de esos elementos de moda en damas concretas para las que se elaboraba una determinada prenda o aquellas que la habían llevado en algún acto que se podía definir como elegante: carreras de caballos, exposiciones, lugares de veraneo, etc. Estos tres elementos son la falsilla sobre la que se asienta la noticia de moda: la novedad, la elegancia y la distinción según los cánones y el crédito de las usuarias consideradas elegantes.

Desde 1891 hasta 1903, año en el que nace el periódico diario *ABC*, la exclusiva de la moda la tenía *Blanco y Negro*. Con el nacimiento del diario se fueron alternando algunas secciones entre uno y otro, aunque *Blanco y Negro* continuó con alguna noticia escueta en los momentos en los que se publicaron secciones de moda en *ABC*.

El estudio se ha llevado a cabo siguiendo el desarrollo cronológico de cada apartado o sección de moda. Para ello, hemos dividido este capítulo en seis apartados: en el primero abordaremos las primeras crónicas que tuvieron lugar en los dos primeros años de la revista 1891y1892, estas crónicas son muy variables y no se encuentran dentro de un apartado propiamente. En el segundo la sección denominada *La Moda*, que abarca desde 1893 a 1899 y que se puede considerar la primera sección dedicada a *las modas*<sup>749</sup>. En el tercer apartado estudiaremos la primera etapa

---

<sup>747</sup> BARTHES, Roland. *El sistema de la moda...*, p. 25.

<sup>748</sup> Desde el siglo XVIII, con el nacimiento de la figura del petimetre, se impuso la moda de utilizar vocablos franceses como seña de identidad de estos. Los petimetres en sus *tours* por Europa, y especialmente por Francia, aprendían una serie de palabras nuevas que incorporaban a su lenguaje habitual en cuanto llegaban a España, «la manía de novedad empieza a corromper el idioma y es precisamente ese léxico relacionado con el lujo y la moda el que incorpora constantemente nuevos términos», DIAZ MARCOS, Ana María. *La Edad de seda...*, p. 90.

<sup>749</sup> En 1894 no se ha encontrado ninguna, tampoco de 1898, en este año es posible que el motivo se debiera a los desastres acontecidos y al espacio que se le dedicó a la guerra de Cuba y a la pérdida de las colonias.

de *La Mujer y la Casa*, como sección que engloba un apartado de moda: *Desde París*, que se publicó entre 1900 y 1904; salvo en 1901 que se intercalaron otros títulos<sup>750</sup>, los contenidos y la periodicidad no fue en absoluto homogénea durante estos cuatro años<sup>751</sup>. En cuarto lugar, la sección *Páginas femeninas* que se desarrolló entre 1905 y 1910, una crónica extensa de moda en la que prevalecía lo visual, sobre el texto literario. Y, en último lugar, la última etapa de la sección *La Mujer y la Casa*, con la famosa *Crónica de París* de la Condesa d'Armonville. Dedicaremos otro apartado a una serie de artículos escritos por José Juan Cadenas recogidos bajo los títulos *Desde París*, *Escenas Parisienses* y *Mujeres de París*, que aunque no eran propiamente crónicas, eran frecuentes las alusiones directas a la moda parisina.

Respecto a la autoría de las crónicas, en algunos casos se escondían bajo seudónimos y no siempre estaba claro de quién se trataba; solo en el caso de la Condesa d'Armonville, se sabe que respondía a María de Perales. En ocasiones dedicaban algunos apartados a los periodistas, escritores y colaboradores de la revista, como ocurrió en el número que salió el 8 de mayo de 1892, al inicio de la publicación, con la caricatura y el nombre de todos los colaboradores de la revista obra de Cilla (Ilustración 207), pero se trataba de colaboradores más asiduos. Las crónicas de moda no siempre aparecieron firmadas, sobre todo cuando se trataba de la publicación de una imagen fotográfica y el texto era muy escueto, en esos casos solo aparecía el autor de la fotografía. Cuando los textos eran más extensos, aparecían nombres como Guadalupe, Celeste, Mad. Mussy, etc. Hay una cierta probabilidad, puesto que no hay noticias de que trabajaran de forma estable mujeres, salvo los casos contados de colaboradoras femeninas que lo hacían de manera puntual: como Emilia Pardo Bazan, Josefina Pujol Collado<sup>752</sup> o la propia María de

---

<sup>750</sup> Se publicaron con distinto título: *Modas*: 23 de febrero, 9 de marzo y 16 de marzo. Firmadas por Mad. Mussy a excepción del 16 de marzo que no aparece su nombre. *Desde Faubourg*: 30 de marzo, firmado por la Condesa Olga. *Carta de París*: 13 de abril y 22 de junio, firmado por Mad. Mussy y *Modas que asoman*: 5 de octubre y 9 de noviembre, firmado por Mad. Mussy

<sup>751</sup> Los años 1902 y 1903 fueron más pobres en cuanto a número de artículos. Algunas de estas crónicas fueron de gran calidad, otras no tenían ni siquiera título ni autor y se limitaba a una página y a una fotografía de Reutinger.

<sup>752</sup> Esta escritora que en ocasiones firmo con el seudónimo *Evelio del Monte*, «nace en Cataluña a finales del siglo XIX y Muere en Madrid el 4 de diciembre de 1904. Escribe en castellano y domina el francés. Especialista en temas helenísticos fundó *Partenón en 1879* en la que colaboraron Castelar, Alarcón, Nuñez de Arce, Pérez Galdós. Los temas feministas constituyeron otra de sus referencias», RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen. *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Ediciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 281. En la recopilación de Simón Palmer también hay una referencia extensa sobre la figura y la obra de esta escritora. SIMÓN PALMER, Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.

Perales, que bajo esos seudónimos se escondieran autores masculinos. Efectivamente en los artículos de moda de las revistas ilustradas desde casi sus orígenes, tras seudónimos de nombres femeninos, se ocultaban los autores masculinos. Estos autores, en los inicios de las revistas, se presentaban como mensajeros que retransmitirán, sin intervenciones ni apenas espacios para lo personal, las noticias de la moda que llegaba de París<sup>753</sup>. Por esta razón, muchos de estos textos resultaban excesivamente breves y poco arriesgados en valoraciones o justificaciones. Sin embargo, los textos firmados por Celeste o Guadalupe, como veremos, recogían bastante información y se percibe que el autor estaba lo suficientemente instruido como para dar una explicación creíble de casi dos páginas. Hasta que no hubo corresponsales de *Blanco y Negro* en París, la información era posible que se obtuviera, al igual que las imágenes, de otras publicaciones de la capital francesa.

---

<sup>753</sup> Algunos investigadores sostienen la tesis de que en las primeras revistas publicadas durante la primera mitad del siglo XIX, los autores masculinos debían justificarse y enmascararse para hablar de cuestiones en las que no estaban instruidos, ni poseían la suficiente cualificación, e incluso todavía no había alcanzado el prestigio que debía desvincular la moda de su significación más banal: «Lo primero que llama la atención de estas crónicas tempranas son las numerosas estrategias que esta elite letrada —masculina, no hay que olvidarlo— para insertarse en un discurso que siente que no le pertenece. No le pertenece en tanto que es un ámbito concebido como un territorio femenino; no le pertenece en tanto se percibe, precisamente, como un discurso muy cercano a la futilidad en un momento en el que el escritor parecía estar llamado a tareas más nobles; y, finalmente, no le pertenece en tanto la crónica de moda se concibe como un espacio marcadamente mercantilizado donde la transacción y las concesiones hechas al lector parecen poco sutiles. Esta incomodidad conlleva, en muchas ocasiones, un cierto enmascaramiento que nos habla, entre otras cosas, de la dificultad que encuentra el campo letrado para asumir como suyo aquello que considera fútil y banal», RODRÍGUEZ LEHMANN, Cecilia. *La ciudad letrada...*, p. 206.

## LOS DE CASA



Ilustración 207: 8 de mayo de 1892

Como ya hemos planteado realizaremos este estudio desde dos niveles; por un lado el nivel visual y externo, es decir el modo en el que se presenta la crónica, teniendo en cuenta el énfasis que se le da a la imagen o al texto y el modo artístico con el que se publicó: dibujo, fotografía y decoración de las páginas, y por otro lado el propio contenido de moda. Para hacer este análisis, que ha resultado ser el más extenso, nos ha servido de guía, la tesis de Mercedes Pasalodos *El traje como reflejo de lo femenino evolución y significado. Madrid 1898-1915*; la ya clásica, pero muy completa historia del traje de Max von Boehn, en el tomo octavo: *La moda el traje y las costumbres desde 1879 hasta la guerra mundial*. Y por último los números que se publicaron entre 1891 y 1910 de la revista *La Moda elegante*.

Esta doble perspectiva nos llevará, como veremos en el apartado de las conclusiones, a hacer una valoración de la moda, no solo en su dimensión histórica y evolutiva de prendas, hechuras, colores y tejidos sino también desde su sentido y

significado dentro de una sociedad nueva y en concreto dentro de la perspectiva de los cambios acaecidos en la mujer española del fin de siglo.

En cada sección hemos introducido un cuadro —distinto en cada una— con algunos datos numéricos, en uno casos con la periodicidad con la que se publicaba esa crónica y en otros casos con los tipos de prendas para deducir cuales eran las más tratadas.

## 9.1 LAS PRIMERAS CRÓNICAS (1891 Y 1892)

En esta etapa inicial que abarca los dos primeros años de vida de la revista, nos encontramos con unos apartados que todavía no se habían configurado como secciones fijas de moda. No obstante trataban el tema de manera similar, teniendo en común la descripción de varios diseños —no más de cuatro— que provenían de París.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1891							día: 5					
1892	día: 3			día: 3		día:19						

Tabla 1: Días en los que se publicaron las primeras crónicas (1891 y 1892)

La primera de estas crónicas se publicó en julio —cuando la revista ya llevaba dos meses, y ocho números publicados— con el título *Modas fugaces y modas eternas*<sup>754</sup> y la firmaba *Aldahara*<sup>755</sup>. Este primer artículo, no podemos considerarlo propiamente una crónica, como veremos posteriormente. Se inicia con una reflexión sobre la fugacidad de la moda: *son pues modas eternas, las más preciadas producciones del gusto y el arte reunidos. Fugaces las que pasan con la estación que empieza*, y una cierta crítica sobre el aumento del consumo y ese deseo de adquirir numerosos vestidos para estar en consonancia en los lugares de moda:

*La tiránica moda que os llevó los lunes a Lara y los viernes al Circo, os lleva a Biarritz o las Arenas, San Sebastián o el Sardinero y ya os ocupáis de preparar desde los zapatitos de piel amarillos, (...) hasta el coquetón sombrero marinero con su cinta (...) No cantéis victoria, padres de numerosas hijas incansables; no os felicitéis maridos apenados por el deber*

<sup>754</sup> Blanco y Negro, 5 de julio de 1891, p. 11.

<sup>755</sup> No se han encontrado en el Archivo de ABC, ni en la propia publicación, indicios del autor o autora que firmaba bajo este seudónimo.

*de vestir a la moda a vuestras caras esposas, creyendo que a esos trajes matinales queda reducido el equipo de una mujer elegante. Agregadles varios vestidos de batista blanca sembrados de capullitos, imperceptibles ramas de lila, heno o mysotis, muy guarnecidos de entredoses y encajes. Grandes sombreros de paja de Manila, color marfil, con todo un jardín de flores, completan este atavío de paseo.*

Todavía perviven esas ideas dieciochescas sobre el lujo y el despilfarro de las mujeres, con un sentido negativo, de cuyos efectos son víctimas los maridos. A pesar de este inicio, con un tono más bien *crítico*, en la última parte del artículo el o la autora se detiene para llamar la atención de las lectoras y las increpa: *fijaros un poco en esto bellísimas lectoras*, e inicia así un amplia descripción de algunos vestidos de París siguiendo el estilo de las revistas de moda:

*Un traje de gasa rosa como el viso, de falda muy ceñida, bordado con sedas verde pálido; otros dos que merecen especial mención, de crespón de China: uno de ellos de color de paja, ricamente bordado de finísimo dibujo de oro con imperceptibles cuentas de acero. Otro de color gris, con galones de plata que forman tirantes sujetando un pechero de gasa igual al de la falda como las de fin du sicle pasado. Dejadme referiros un traje que Mme. Lipman, de París, ha hecho para una elegantísima reina. De trasparente muselina crema, artísticamente bordados sobre la falda, bolsillo y draperie del cuerpo, bouquet de lilas rosa. Rosa es también el viso de este traje, con el cual la graciosa soberana, paseando por los jardines, hará recordar el Triánón. Que el calor de Madrid no os haga olvidar los frescos y nublados días del norte. Para estos han adoptado las parisienses unos vestidos de fino paño o lana cruzada, muy ceñidos de falda y ajustados al cuerpo, forma Redfern, que es el sastre sucesor de Worth, y los hace abiertos dejando ver la camiseta de surah abrochada con botones de menudas perlas o florecitas esmaltadas sobre el oro. El sombrero debe ser pequeño, de paja de Manila con velo de gasa. El en-tout-cas de seda lisa, con puño de marfil y oro que lleve vuestras iniciales.*

Como hemos podido comprobar al cotejar estos textos con las revistas de figurines publicadas en España y en Francia, el tono y el modo de describir las prendas era muy similar al de las publicaciones especializadas lo que nos lleva a concluir que efectivamente esta información se obtenía de las revistas de moda, aunque los textos no fueran exactamente iguales al pasar por el tamiz del autor que se escondía bajo el seudónimo.

La descripción que realizaba era detallada: el primer vestido resultaba apropiado para el verano por el tipo de tejido elegido: batista blanca, decorada con

elementos vegetales minúsculos<sup>756</sup> y abundancia de encajes y entredoses. El segundo era un traje de un tejido también adecuado para las estaciones más calurosas, de gasa rosa bordado con seda verde<sup>757</sup> y otros dos de crespón de China. Y por último, el más interesante, un traje que se ha confeccionado en París por Madame Lipman<sup>758</sup> dice el texto para una reina, probablemente se trataba de María Pia de Saboya<sup>759</sup>. Junto con la Casa de modas *Lipman*, encontramos la primera referencia a otras casas de prestigio en ese momento, como la casa *Redfern*, heredada por el modisto londinense, John Redfern, que destacó por la confección de los trajes de chaqueta, y al que se le valoró hasta el punto de considerarlo el sucesor de Worth. Respecto a los complementos el *en-tout-cas* tan socorrido y que servía tanto para verano como para invierno, y el sombrero de pequeñas dimensiones como se llevaba en estos momentos.

Al año siguiente, se publicó el artículo *Día y Noche*<sup>760</sup> firmado por *Celeste*<sup>761</sup>, muy parecido en cuanto a su estilo literario al del año anterior; sin embargo aquí aparece acompañado por una imagen, que es además uno de los vestidos que se

---

<sup>756</sup> Según la descripción que hizo Pardo Bazán un año antes, con motivo de la publicación que realizó tras su viaje a Francia con motivo de la exposición Universal de 1889, la decoración a base de flores y los tejidos de batistas estaban de moda y es lo que ella había visto en la Exposición: «El carácter esencial de las telas de este año es la flexibilidad: son telas gratas al tacto como a la vista, de pliegues muelles y fofos: si alguna seda o tejido recio se pone, va por debajo, haciendo de armazón, y escondiéndose, como avergonzada de su esplendor, a la sombra de las muselinas, batistas y lanillas espumosas. El estampado de los géneros suele ser flores», PARDO BAZAN, Emilia. *Por Francia y por Alemania...*, p. 47.

<sup>757</sup> El verde era un color de moda, en detrimento de otros que habían caído en desuso. Pardo Bazán explica que una gran variedad de esta tonalidad se había puesto de moda: «verdes hay muchos y esto prueba, en mi opinión, que idilio se respira; pero qué verdes tan desleídos, tan velados, tan pasados, tan de transición al gris, tan semejantes a los que se ven en las cintas archivadas en los cajones de una abuela! Estos verdes, que desafinarían combinados con algún color fiero, se suavizan y funden al juntarse con el blanco, el ceniza, el lila», *Ibidem*, p. 45.

<sup>758</sup> Su creadora Camille Lipman, o más conocida como *madame Lipman*, fundó la *Maison Lipman* que se dedicó sobre todo en los últimos años del siglo XIX a vestir a las mujeres más elegantes de Francia y de fuera de ella incluidas reinas y princesas como aparece en un pequeño artículo de *Le Figaro*: «Les modes de demain: Toutes les grandes élégante sont admiré récemment en le Rue du Paix, dans la madison Lipman, le ravissant trousseau de Mlle Marcelle Boulanger. Cette même maison vient de commencer de nouvelles, merveilles pourré pondreaux commandes de SM la reine de Portugal», *Le Figaro*, 20 de noviembre, 1888. Esta casa de gran prestigio en Francia, aparece en algunas otras publicaciones de la época como por ejemplo *Le Monde Artistique* o *La Grande Vie*.

<sup>759</sup> María Pía de Saboya (1847-1911), princesa de Italia, hermana de Amadeo de Saboya. Reina consorte de Portugal desde 1862 a 1889, tras su matrimonio con Luis I. La fecha del artículo de *Le Figaro*, citado anteriormente es 1888, María Pia de Saboya fue reina hasta 1889, fecha en la que subió al trono su hijo Carlos casado con Amelia de Orleans (1865-1908), reina consorte de Portugal. Hija de Felipe, conde de París, y su esposa María Isabel de Orleans, infanta de España. Contrajo matrimonio con Carlos, duque de Braganza, proclamado rey en 1889 como Carlos I, sería la última reina de Portugal.

<sup>760</sup> *Blanco y Negro*, 3 de enero de 1892, p. 9.

<sup>761</sup> Seudónimo del que tampoco hemos encontrado información. Aparece este nombre solo en dos crónicas.

describen. El referente de moda fueron una serie de bodas aristocráticas que tuvieron lugar en Madrid; de forma que, excepcionalmente, el modelo escogido no provenía de Francia sino de España.



*Ilustración 208: 3 de enero de 1892*

El figurín dibujado (Ilustración 208), lo describe de la siguiente manera:

*De terciopelo negro, muy liso, de falda y cuerpo. Una sobre falda-túnica de paño blanco, amplia por detrás, viene formando cascada a un lado y se anuda en la cintura a una echarpe que cruza sobre el pecho. La chaqueta, de terciopelo cincelado de negro sobre raso blanco, es muy ajustada por detrás y recta por delante, adornada en el borde de las mangas paje por zibelina. Otras muy estrechas de paño y un ancho cuello. (...) el sombrero de castor de seda blanco, forrada el ala de terciopelo, negro como el pájaro que se posa entre le pouff de surah blanco y blanco también el finísimo velo de tul.*

De los siguientes vestidos explica que la función social es variada: *lo mismo pueden llevarse a las bodas de día, que a visitas, five o'clock, o a paseo.* Los otros dos vestidos están minuciosamente detallados, aunque sin imágenes. Termina este artículo con una referencia a la *mujer normal*, cuidadosa de su hogar, para la que se le han abierto las puertas del estilo antes franqueables solo por las aristócratas: *Cuatro palabras a las que son el encanto y el hogar doméstico por su habilidad y*

*talentos económicos. Nunca ha sido tan fácil vestir bien como ahora; y añade una serie de indicaciones y pasos a dar sobre la cantidad de tela que se requiere para la confección en casa y el modo de realizar estos vestidos, incluidos los bordados. Estas referencias, que no se repetirán, similares a los contenidos de las revistas de moda, tuvieron la originalidad de incluir todo tipo de explicaciones, patrones y demás orientaciones precisas, para la confección de las prendas.*

La siguiente crónica titulada *Notas de primavera*<sup>762</sup> está firmada por el *Barón de V\*\*\**<sup>763</sup>, se trataba de una carta al director. El tal barón, a petición de las damas elegantes de Madrid —*ese todo Madrid que acude a los salones para completar el buen gusto y la riqueza que atesoran*—, traería la información de la última moda, de *la última novedad* de la capital de la elegancia. Tras su estancia, relató la información que las casas de moda más famosas le habían proporcionado. Una de esas novedades era que las faldas iban a disminuir su longitud con la idea de hacerlas más prácticas:

*Para vestidos y sombreros son dos las casas que simbolizan la moda, y a ellas he dedicado largo espacio de tiempo. Madame Lipman está haciendo verdaderas creaciones de primavera. La mayor innovación es la de que los trajes sean algo mucho más cortos que los que se han llevado este invierno. Mi enhorabuena a las españolas, cuyo gracioso andar y pequeño andar<sup>764</sup> oscurecen los pliegues de una larga y molesta falda.*

Para la decoración de los vestidos resultaba imprescindible el empleo de encajes y bordados, sobre todo se emplean en los llamados *petos*, especie de camiseta profusamente decorada que asomaba debajo de la chaqueta y a la que se le daba mucha importancia:

*Siendo todos muy lisos y cada vez más ceñidos, la forma irreprochable y el buen gusto o la riqueza de los encajes y bordados es lo que hace infinita la variedad de la toilette.*

Sobre los tejidos que se iban a llevar la siguiente temporada adelantaba:

*El triunfo de los tejidos de seda será completo desde ahora, y solo para trajes matinales seguirá llevándose telas de lana. Para visitas, comidas y*

---

<sup>762</sup> *Blanco y Negro*, 3 de abril de 1892, p. 10.

<sup>763</sup> Este nombre no volverá a aparecer en las crónicas. Era muy propio y frecuente utilizar títulos nobiliarios para dignificar la autoría de las crónicas, era una muestra más de la autoridad que tenían en la materia las clases altas.

<sup>764</sup> En esta alusión al pequeño andar el cronista deja de manifiesto que la moda era el pie pequeño. La belleza del pie pequeño era una cuestión a la que se le prestaba atención y de lo que presumían las mujeres españolas distinguiéndose por esta cualidad de las europeas.

*teatros, en esta media estación, se llevará, el moire<sup>765</sup>, pekín<sup>766</sup> y gro<sup>767</sup>, y después vendrá la variedad de foulares<sup>768</sup> cruzados (...) Se llevarán mucho granadinas escocesas<sup>769</sup> y predominaran los dibujos rayados y lunares.*

Teniendo en cuenta que el tocado era uno de los elementos más singulares de la indumentaria femenina no es de extrañar que casi todos los autores le dedicaran un buen espacio. Mediante el estudio de esta pieza se puede ver gran parte de las transformaciones operadas en la moda femenina. El sombrero debía ser armónico y debía combinar con el tipo de vestido que se llevaba; bastaba un sombrero distinguido, aunque el vestido no dijera nada, para dar realce al efecto global del atuendo y, viceversa, bastaba llevar un sombrero poco adecuado para desentonar. En esta primera etapa todavía vemos una cierta sofisticación y acumulación de elementos decorativos: tules, encajes, plumas, pequeñas hebillas, lentejuelas; aunque lejos de la exageración de los siglos anteriores, todavía estas pizas recogen cierta artificiosidad en sus diseños.

El autor dice que han variado respecto a los modelos que se habían llevado durante el invierno: de menor tamaño y muy planos, iban sujetos con cintas que se anudaban al cuello debido a sus dimensiones y a la dificultad por los peinados y recogidos. Estas cintas que en algunas revistas de modas aparecen con el nombre de

---

<sup>765</sup> El *moiré* o *moaré* «Tejido con un acabado caracterizado por el aplastamiento de la superficie; se reconoce por sus efectos de ondas que refleja la luz de manera distinta», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 469

<sup>766</sup> Según Pena, citando a Castany, «se designa así a todas las sederías listadas por urdimbre de manera que es sinónimo de listado». PENA GONZÁLEZ, Pablo. *El traje en el Romanticismo...*, p. 220. Es decir que su apariencia es de un tejido rallado. *La Moda elegante* también expone el éxito de este tejido y las combinaciones de cuadros, «Se llevan muchas telas listadas (pekines), rameadas ó con listas anchas, cortadas, género escocés, sobre todo en los colores verdosos. Se forman combinaciones muy felices con las telas escocesas y las lisas», *La Moda elegante*, 6 de junio de 1892, p. 241.

<sup>767</sup> Según la definición genérica que hace la Real Academia el gro es una «tela de seda sin brillo y de más cuerpo que el tafetán», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 2 de marzo de 2015. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=gro>. También Pena, recoge distintas acepciones históricas. Fue un tejido especialmente empleado en la época del vestido romántico, donde se utilizaba tanto para vestidos de calle, como trajes de sociedad, incluso para sombreros y calzado. PENA GONZÁLEZ, Pablo, *El traje en el Romanticismo...*, p. 219.

<sup>768</sup> Aunque en las definiciones que hacen los distintos autores, se hace más hincapié en unos aspectos o en otros, según la época, lo que resulta común a todas es que se trata de un tejido de seda fina. Según Pena se empleaban mucho en el Romanticismo para la confección de vestidos, camisetas y batas. PENA GONZÁLEZ, Pablo, *El traje en el Romanticismo...*, p. 218. También, como veremos, en el cambio de siglo se empleó para las prendas más finas, sobre todo blusas y en las estaciones más calurosas.

<sup>769</sup> María Luz Morales, habla de la granadina como uno de los tejidos que en los primeros años del siglo XX, antes de la Guerra mundial, se emplearon para los vestidos de calle «la granadina entretejida de varios colores, o de uno solo alternando mate y brillante; los popelines, las muselinas y la alpaca, género hoy casi totalmente desaparecido, que también se empleaba mucho para americanas de caballero», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 110.

bridas<sup>770</sup> (Ilustración 209, derecha), en algún momento fueron criticadas *porque no sentaban bien en el rostro*. Para la primavera parecía que iba a haber alguna variación: *los de ahora van a tener copa, y la más baja será de quince centímetros*. Describe dos modelos dibujados en la página (Ilustración 209). Uno de ellos, el de la izquierda era una *capota*, cuya copa podía adoptar forma cónica, ovalada, cuadrada o redonda, identificado como tal porque encajaba bien y apenas llevaba ala:

*Es el primero de finísima paja gris azulada, cubierto de encajes que se rizan sobre un lado y quedan sujetos por un penacho de plumas o de flores muy ligeras, si es para soltera. El segundo es de chantilly sobre delgados alambres para que se ondule fácilmente y resulte muy vaporoso.*



*Ilustración 209: 3 de abril de 1892*

Terminaba el relato mencionando los lugares de moda de Madrid donde las elegantes podrán lucir las novedades que el autor traía del país vecino, sobre todo en las carreras:

---

<sup>770</sup> «Como capotas, se hacen unas verdaderas monerías de paja negra y blanca, con fondo puntiagudo, las cuales se guarnecen de flores ó de dos bandas plegadas de colores diferentes, elegantemente dispuestas y acompañadas de plumas negras. Las bridas, anchas y largas, son de cinta de raso, como las que se llevaban diez años ha. Esta es la última novedad en materia de bridas, y no está permitido hoy á una señora elegante el llevar esas cintas estrechas que se sujetaban con dos alfileres cerca de la oreja y algunas veces un poco más abajo. Las bridas actuales forman debajo de la barba un lazo voluminoso, cuyos picos, cortados al sesgo, caen sobre el pecho». *La Moda elegante*, 22 de junio de 1891, p. 266.

*Te anticipo las gracias pero juzgo que será para ti la mayor y más grata recompensa de esta publicación ver a nuestra elegantes compatriotas en los conciertos y en las carreras, en el Retiro y en La Castellana, luciendo las novedades que les aconseja su admirador y amigo El Varón de V\*\*\*.*

El último artículo de esta primera etapa llevaba como título *La Moda elegante*<sup>771</sup>, firmada por Celeste. Hacía una mención a la revista del mismo título: *La Moda elegante: No aludimos a nuestro estimable colega de este título. Consignamos con él que la moda actual, por su sencillez imprime elegancia a los trajes más modestos y menos pretenciosos.* La referencia a la sencillez empezaba a hacerse necesaria y se transformó poco a poco en un valor positivo. Si se quería hacer una divulgación de la moda, de manera que se beneficiaran de sus novedades un número mayor de mujeres, era necesario que estuviera menos recargada.



*Ilustración 210: 19 de junio de 1892*

Solo en el caso de los trajes de calle y paseo *para los espectáculos nocturnos* se prescindía de ella. Describe en este caso dos vestidos para noche:

*De surah malva, heliotropo o reseda, adornado de encajes o tiras bordadas sobre la misma tela, es un traje distinguido y serio para señora. El segundo, para casada joven, tiene cuantas ventajas se pueden desear. La falda lisa cubierta de encaje es fresca y rica. El cuerpo rayado alarga el talle por su*

<sup>771</sup> Blanco y Negro, 19 de junio de 1892, p. 4.

*forma de haldetas<sup>772</sup>, y las mangas, de un solo bullón, contribuye a la belleza estética de la persona que las lleva.*

Como se aprecia en las imágenes que corresponde a esta descripción (Ilustración 210), la calidad era deficiente y se percibía, sobre todo en el dibujo de la derecha, que estaban recortadas de otra publicación.

Estas tres primeras crónicas tienen en común una manera similar, de presentar el tema, caracterizadas por una cierta simplicidad, en el contenido y en la forma. Respecto a las imágenes se trata de dibujos de confección muy sencilla sin ningún valor artístico.

## 9.2 LA MODA (1893-1899)

Esta sección, la primera de carácter continuo, se publicó durante el periodo comprendido entre 1893 y 1899. Se trataba de la primera crónica de moda como tal. Un apartado dedicado a contar a las lectoras de manera periódica, las últimas novedades.

Comenzó el 6 de mayo de 1893 y se publicó en trece ocasiones (Tabla 2), la última el 20 de mayo de 1899. Respecto a su apariencia, el número de páginas osciló entre una y dos, acompañadas de una imagen que fue evolucionando conforme avanzaba la publicación. Con reproducciones de fotografías de Reutinger y dibujos de Méndez Bringa.

---

<sup>772</sup> «En el cuerpo de un traje, pieza o cada una de las piezas que cuelgan desde la cintura hasta un poco más abajo» DRAE, [en línea]. Consultado el 9 de enero de 2015.

En: <http://lema.rae.es/drae/?val=haldeta>

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
1893					Día 6	Día 17	Día 29						3
1894													0
1895											Día 16		1
1896						Día 20				Día 3	Días 14 y 28		4
1897		Día 6					Día 31		Día 25				3
1898													0
1899				Día 29	Día 20								2
T		1		1	2	2	2	0	1	1	3	0	13

Tabla 2: Días en los que se publicó *La Moda* (1893-1899)

## I. Año 1893

Las tres crónicas que se publicaron este año son muy sencillas en su presentación y extensión. Salvo la primera que ocupa dos páginas, las otras dos ocupaban una única página. Las imágenes son muy similares a las de los años anteriores, con excepción del dibujo que se publicó el 17 de junio. La reproducción de esta imagen estaba tomada de un dibujo original (se conserva actualmente en el Archivo de *Blanco y Negro*)<sup>773</sup> que a su vez se había publicado también en la revista *Actualidades*<sup>774</sup>, como se puede ver en las ilustraciones (Ilustración 211 y ss.).

<sup>773</sup> Del dibujo original que se encuentra en el Archivo de *ABC*, no se ha podido averiguar el autor, en el ángulo inferior izquierdo hay una firma y en el ángulo inferior derecho un anagrama formado por una V y una A.

<sup>774</sup> Esta revista de corta duración: 1893-1894, fue una publicación semestral editada en Madrid en la Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio. Los artículos trataban sobre la situación política del momento y recogía otro tipo noticias de carácter artístico y cultural: música, espectáculos, moda, notas de sociedad, etc. Iban acompañados de ilustraciones de grabados y fotografías. La propia revista en su preámbulo explicaba los temas que iban a tratar «La biografía y el retrato del personaje; el libro de autor célebre, la corrida de emociones, el canto popular más en boga, el cuadro ponderado, el edificio nuevo, la moda reinante, la comedia aplaudida, el invento útil, la recepción suntuosa, la crisis política, todo aquello que sea nota de actualidad y constituya asunto de interés, figurará en esta publicación. No será, pues, un periódico de información, ni una nueva revista ilustrada; pero si como el archivo donde cuidadosamente se conserve, todo lo bueno que el uno y la otra produjeron si bien expresado en forma original por excelentes artistas y por escritores distinguidísimos», *Actualidades*, 1er semestre de 1893, p. 4. Con el nombre de *Actualidades* se publicaron en España varias revistas, incluida la que editó Prensa Española (1908-1910).



Ilustración 211: Original. Archivo fotográfico de ABC



Ilustración 212: 17 de junio de 1893



Ilustración 213: Actualidades, 1er semestre de 1893

La primera crónica, firmada por *Guadalupe*<sup>775</sup>, la más extensa, ocupaba dos páginas, con dos dibujos que representaban a dos damas con sombrero (Ilustración 214). En cuanto al contenido: se nombra París, desde el inicio como el lugar de referencia. En la primera descripción se explica como, por influencia de un periódico inglés, parecía que iba a resucitar el miriñaque, asunto que no trascendió. Por la lógica propia de la moda, no era difícil que las formas que más se criticaban en un momento dado se pusieran de moda en otro:

*Siendo acogida entre protestas y rechiflas por la prensa francesa, que ha publicado las más graciosas caricaturas de Gavarnie<sup>776</sup> contra el miriñaque y vuelto a las sátiras y chistes que hicieron reír a nuestros padres allá por los años 1860 (...) Es preciso por consiguiente, ir haciéndonos a la idea del miriñaque, cuya silueta hoy antipática y aborrecible, se encargaran de aligerar, por un lado el arte de las modistas, y por otro el buen gusto de nuestras elegantes.*

<sup>775</sup> Blanco y Negro, 6 de mayo de 1893, pp. 5-6.

<sup>776</sup> Guillaume Sulpice Chevalier (1804-1866), conocido como Paul Gavarni fue ilustrador y caricaturista francés de gran prestigio por sus viñetas cómicas.



*Ilustración 214: 6 de mayo de 1893*

A pesar de lo dicho, la silueta de la mujer no se vio afectada por este artificio, considerado una pieza histórica poco acorde con los nuevos tiempos. Pero, aunque el miriñaque no triunfara si que hubo una vuelta a la moda de 1830 de formas más anchas<sup>777</sup>; las crónicas de moda hablaban de esta realidad, que dejaría como herencia: los escotes con los hombros al descubierto, los volúmenes de las faldas, la excesiva decoración y las famosas mangas en forma de jamón<sup>778</sup>.

Aunque se había iniciado un proceso hacia la simplicidad, la comodidad y la renuncia a todo lo artificioso que concluiría en la moda de los años veinte, ese recorrido estuvo lleno de transformaciones en los perfiles de las principales formas del vestido y no significaba, en absoluto, una ruptura total con el pasado. La vuelta a

<sup>777</sup> La moda que predominó hacia 1830, era a su vez, una reacción a las líneas clásicas del periodo napoleónico. La moda de los años treinta reaccionó modificando las líneas y volviendo a retomar los grandes volúmenes que habían sido proscritos. Esto quedó de manifiesto sobre todo en las nuevas siluetas de las faldas: «seguirá atestiguando que tampoco la mujer romántica tenía piernas sino una suerte de cúpula ojival, progresivamente hemisférica según nos acercamos a 1835», PENA GONZÁLEZ, Pablo., *El traje en el Romanticismo...*, p. 109.

<sup>778</sup> «Ante todo, lo que parece indudable es la restauración completa de las modas de 1830. No se oye hablar de otra cosa sino de esta fecha, poco célebre, sin embargo, en los fastos de la moda. Las faldas, las mangas, los detalles mismos de la costura, todo data de 1830. Así es que de una semana á otra, nos vemos arrastrados por el progreso de una idea, y constreñidos casi á adorar el ídolo que queríamos derribar hace apenas ocho días. Los puntos característicos del nuevo estado de cosas son los siguientes: Falda un poco corta y ahuecada, y mangas caídas de los hombros. Los cuerpos son, por decirlo así, menos absolutos, y los canesús, los bordados formando figaro, las blusas con adornos de cuentas, aportan su elegancia refinada y su coquetería seductora á las nuevas combinaciones. Las faldas de última moda (lo que no quiere decir que todas sean iguales) no van ajustadas á las caderas, como las del invierno pasado. El vuelo va fruncido en lo alto, y los paños se cortan muy poco sesgados. Con las telas estrechas, que son los que deben ocuparnos principalmente, se pone un paño completamente recto por delante, dos paños un poco sesgados en cada lado y otros dos por detrás, sesgados también en lo alto. Los vestidos hechos de este modo, en puntas, son los que se adornan con volantes», *La Moda elegante*, 6 de abril de 1893, p. 146.

otros momentos históricos y la recuperación parcial de formas, estuvo y sigue estando, presente en el devenir de la moda. Recobrar estilos históricos, no significaba caer en algo anticuado o *demodé* sino más bien todo lo contrario; devolver al presente valores pasados, entremezclándolos con lo nuevo, era un recurso muy aplaudido. Las revistas y las crónicas de estos años están llenas de referencias a los estilos históricos<sup>779</sup> identificados, en la mayoría de las veces, con las épocas de las monarquías absolutas francesas que acuñaban los estilos: Luis XIV, Luis XV, Luis XVI, o el Imperio Napoleónico.

Desde el inicio de estas crónicas, como ocurría en las revistas especializadas, se dedicó un espacio importante a los sombreros. En la sociedad pervivía esa dualidad estilística entre la mantilla y el sombrero y en las páginas de *Blanco y Negro* las dos posturas tenían cabida: se defendía y justificaba la tradición, pero también se anunciaba y se daba la bienvenida a la modernidad. Adoptar el sombrero *chic*, un complemento de tradición francesa, era una manera de proclamar esa modernidad. Era condición indispensable que el sombrero se complementase con el resto del vestido, así, frente a las formas amplias de las faldas y las mangas, prevalecían las pequeñas dimensiones en los sombreros:

*Si la ampulosidad amenaza al vestido, la sencillez y la elegancia dominan los sombreros de esta primavera, lo mismo en las lindas capotas de visita que en las tocas y sombreros redondos para paseo.*

---

<sup>779</sup> Las continuas referencias a la moda histórica aparecieron en este año y en los posteriores, la cronista de *La Moda elegante* hizo una serie de reflexiones, muy interesantes, acerca de la constante resurrección de motivos antiguos «Para quienes se interesan por la evolución constante de la moda, la observación es divertida; hay quién opina de opuesto modo. Yo no soy de la misma opinión. La amable déspota, cuyas fantasías son innumerables, cuyos caprichos se imponen irresistiblemente, se guarda muy bien de suspender su carrera vertiginosa. No ignora que el movimiento es la ley de la naturaleza la condición de la vida, que no puede detenerse so pena de muerte, y cuando no se atreve a avanzar, inquieta, por temor de lo desconocido, retrocede; pero retroceder es también caminar. Y entonces recoge todas las bellezas que había dejado atrás, las transforma con un ribete de modernismo, las bautiza con nombres nuevos, y se glorifica de estas creaciones, que no son, en realidad, sino resurrecciones. A este movimiento incesante asistimos todos los días. Vimos primero prevalecer el género de 1830; después el Imperio; más adelante se resucitaron las suntuosidades de Trianón, las magnificencias de Versalles; se amalgamó el Luis XV y el Luis XVI, para formar un compuesto de una elegancia delicada y seductora. Reaparecieron los acuchillados del Renacimiento, los toques Enrique II, los cuellos y las golas Medicis, y de un salto se llegó, ó mejor dicho, se retrocedió hasta la época de Luis XI», *La Moda elegante*, 22 de diciembre de 1895, p. 524.

Las tocas<sup>780</sup>, sin apenas estructura y compuestas de diferentes elementos decorativos se podía considerar casi como un adorno del peinado, más que un sombrero propiamente dicho.

Además de exponer el tamaño apropiado también se daba una explicación de los materiales (Ilustración 214):

*Es el primero un sombrero redondo cubierto de encaje negro o crema, bordeado de paja festoneada, y adornado delante con un gran lazo de encajes también festoneado de paja rizada. Lleva detrás un grupo de rosas amarillas o bien un bouquet de flores negras o amarillas también. El segundo, como se ve, un sombrero para niña: el casco es de gruesa paja encarnada y blanca, azul oscuro y blanca o bien rosa y blanca. Como adorno, un gran lazo de ancha cinta de raso del color oscuro del sombrero, y dos plumas que se elevan en el otro lado.*

En los colores los más adecuados eran las gamas claras de matices suaves: *verde manzana, oro viejo heliotropo, en general los matices pálidos son los de más gusto y elegancia.*

Otro complemento fundamental en la entrada del verano era la sombrilla:

*Constituyen una atrevida originalidad la sombrilla amapola, formada de grandes pétalos y con mango sencillo de caña. Con menos novedad, pero con igual elegancia empiezan a verse las sombrillas de tela lisa recubiertas de tul o de crespón sembradas de pequeñas flores y con volante de encajes.*

No era un elemento sencillo, como dice el autor *no pecan de sencillez*, sino más bien se trataba de un complemento todavía cargado de sofisticación, sobre todo por el empleo de materiales superpuestos: *tela lisa, tul o crespón con flores bordadas y volante de encajes.*

El tercer elemento que describe son las mangas, las formas más características de este periodo fueron: las mencionadas de jamón y las recogidas en bullones. Esta parte era muy cambiante y por si misma era capaz de llevar el peso estético de todo el vestido:

*Las mangas anchas han tomado carta de naturaleza en los trajes femeninos, y la moda se encarga únicamente de sustituir a la manga globo de ayer la manga ajamonada de hoy, o la manga recogida en bullones. La de última novedad tienen las bocamangas muy ceñidas al brazo y cerradas con brochecitos interiores. En la parte superior adopta la forma, ya de un triple bullón formado por brazaletes de cinta o encaje, ya de globo*

---

<sup>780</sup> Aparece con el nombre de toca, «un estilo de sombrero sin ala ajustado a la cabeza. Popular en la segunda mitad del siglo XX, fue recuperado en la década de 1950», FUKAI, Akiko (ed.). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX...*, p. 727.

*irregular y peraltado, es decir muy hueco en su parte baja y un tanto aplastado por arriba.*

Las mangas permitían recoger las novedades y ofrecer el aspecto cambiante de cada periodo, lo veremos a lo largo de estos veinte años. Esta evolución tuvo su momento más álgido en estos años donde crecieron desmesuradamente hasta llegar al final de la centuria, momento en el que se inició el proceso inverso. Pero este cambio no fue radical sino que se pudo llevar a cabo con ciertos periodos de transición donde el volumen fue menguando, deslizándose de un lado a otro del brazo y perdiendo fuerza en ese movimiento.

La siguiente crónica<sup>781</sup>, firmada por Guadalupe, anunciaba la moda estival. Iba acompañada del dibujo de un figurín de cuerpo entero (Ilustración 212). Con la llegada del verano se produjeron cambios en los tejidos: *La estación estival nos ha traído los trajes ligeros, las tintas claras, las cintas, encajes y adornos propios de los vestidos de verano.* La pieza que se describe de *extraordinario cachet y elegancia*, es un traje de sociedad y *garden party*:

*Es un precioso vestido de crespón, color marfil, guarnecido en los bordes de la falda con marabout<sup>782</sup> en pétalos de adormideras, blancos y ligeramente teñidos de verde pálido (....) la parte superior del peto lleva el mismo adorno que la fimbria del traje, y el cuello, alto y cerrado, está bordado con perlas finas.*

Era muy habitual utilizar plumas y pieles de algunos animales para la decoración de los complementos: las sombrillas y sobre todo los sombreros, en los años posteriores, se guarnecieron con plumas de aves exóticas e incluso con las mismas aves disecadas. En este caso la originalidad radica en la aplicación al borde del vestido, lo que el autor llama *fimbria* (fimbria).

En la segunda descripción se aluden, otra vez, a la capital de la elegancia. El lugar de donde proviene era el Salón de Campo de Marte de París, lugar de referencia desde la Exposición Universal de 1889: *allí han tenido lugar la serie de reuniones artísticas de primavera, donde las reinas de la moda sancionan y promulgan sus leyes.* Pero también hay otros territorios de renombre para la alta sociedad burguesa: *queda el Derby de Chantilly y las carreras del Grand Prix, donde habrá que estudiar los modelos para trajes de estío.* Los lugares elegantes por

---

<sup>781</sup> Blanco y Negro, 17 de junio de 1893, p. 9.

<sup>782</sup> El marabú, traducción española del término francés *marabout*, según el DRAE en su segunda acepción es un adorno tomado de la pluma de esta ave zancuda. DRAE, [en línea]. Consultado 27 de marzo de 2014. En: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios>

autonomasia fueron los grandes premios de las carreras de caballos, tanto en París como en Londres y allí se gestaban las novedades de la moda:

*Este año las nuevas toilettes de crespón y de seda han obtenido aceptación general, especialmente en la combinación del blanco y negro cuya alianza ha causado furor, haciéndose con ellos infinidad de variedades caprichosas. Ya es un traje de seda negra, rayado con entredoses de guipur ú orlado con volantes de encaje blanco, ya es un vestido blanco de foulard o muselina, adornado con puntilla y encajes negros, ay, en fin, las variaciones infinitas que a trapos, cintas, encajes, y colores saben dar ingenios tan artísticos e incansables como los de Mad. Lipman, Mad. Julia; y alguna otra modista de las que en París dicen la última palabra en cuanto a elegancia y gusto.*

Los artífices de la moda en estos momentos son modistos de reconocida categoría, afincados en París. Además de la casa *Lipman*, ya citada, se nombra una nueva, la casa *Julia*. Se trataba de una modista instalada en España, que había alcanzado el prestigio de sus compatriotas francesas, llegando a ser una autoridad competente capacitada para dictar las novedades de la moda<sup>783</sup>.

La tercera crónica de este año se publicó el 29 de julio de 1893, firmada de nuevo por Guadalupe; acompaña el texto el dibujo de dos figurines (Ilustración 215). Para explicar la elegancia de los modelos que va a describir utiliza el extranjerismo *cachet*: *ofrecemos en esta página á nuestras lectoras dos modelos de traje tan absolutamente nuevos, como de elegante cachet*. Las prendas que describe eran dos trajes femeninos y una *toilette* para niño. En el caso de los vestidos para damas, el primero es un traje de calle: la tela que se emplea para la confección es un tipo de *lanilla llamada popelina*. Sobre los colores y los efectos de la tela los describe como *matiz nacarado con reflejos cambiantes, que privan en las telas de ahora*. Llama la atención las dimensiones exageradas de las mangas, esta exageración es denunciada por el autor: *Las mangas que llegan al colmo de la amplitud, aparecen fruncidas en el antebrazo, formando un globo en la parte superior y cayendo libres con mucho vuelo*. Todo esto se puede apreciar fácilmente en la imagen que acompaña al texto (Ilustración 215). El otro es un traje de baile, *de faya rosa con adornos de gasa bordada*. También se detiene en la descripción de las magas:

---

<sup>783</sup> Como ha investigado Pasalodos con las facturas de los proveedores de la Casa Real, podía tratarse bien de Julia Virac, proveedora de la Casa Real en abrigos y vestidos; su comercio de modas estuvo abierto en la calle Echegaray, nº1; o bien, Julia Cervera de Parreño, en cuyo membrete dejaba constancia de que sus confecciones se trataban de «*modelos de París*»; como cita la autora, en ambos casos las facturas estaban redactadas en francés, lo que hace pensar que estas modistas eran francesas afincadas en España. PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 891.

*Muy altas formadas por un volante de gasa doblado y fruncido, formando amplio vuelo en la parte del hombro; el cuerpo de cinta, que es ahora de rigor, es muy caprichoso en este vestido; la cinta es de satén y va montada sobre ballenas.*



*Ilustración 215: 29 de julio de 1893*

## **II. Año 1895**

Intercalado entre estas crónicas, se publicó un pequeño artículo titulado *Modas de invierno*<sup>784</sup> sobre los sombreros. La manera de presentar este artículo resultó novedosa: el texto, muy breve, ocupaban la totalidad de la página cinco fotografías que fingían estar clavadas con tachuelas. Se trataba de las primeras fotografías de moda, que aparecen en la publicación firmadas por Reutinger. Aunque el texto no era extenso, la información resultaba de gran valor, porque interpelaba directamente al público femenino. La revista que llevaba cuatro años de vida, dejaba de manifiesto que en adelante y mientras hubiera información, tendría un compromiso real con la cuestión de la moda:

---

<sup>784</sup> *Blanco y Negro*, 16 de noviembre de 1895, p. 5.



*Ilustración 216: 16 de noviembre de 1895*

*Blanco y Negro no puede olvidar que tiene muchas y muy bellas lectoras, y en obsequio a ellas publicamos en esta plana los últimos modelos de la moda parisiense en cuanto a sombreros femeniles para la estación próxima.*

*No ha de ser todo artículos y versos, actualidades y teatros, cuadros y caricaturas; la moda será tratada en Blanco y Negro siempre que podamos ofrecer a nuestro público femenino novedades tan bellas y auténticas como los elegantes sombreros de esta plana, cuyas reproducciones fotográficas debemos a la amabilidad de la modista parisiense Mad. Carlier, Avenida de la Ópera, 31, París.*

*Son modelos inéditos que ahora empiezan a verse sobre las lindas cabezas parisienses que vivo adorno del Bois de Boulogne, y nos apresuramos á ponerlos ante la vista de la distinguida lectora que quizá mañana los lucirá en el paseo de coches del Retiro.*

La *Maison Carlier* fue una famosa casa de modas francesa especializada en la confección de sombreros. Como se aprecia en la imagen, en lo que refiere a su forma y tamaño se caracterizaban por su estructura pequeña y por la profusión de elementos decorativos: sobre todo unos grandes lazos muy marcados que coronaban la cabeza

de manera exagerada. Contrastaban en gran medida el tamaño de la base con la exageración de la decoración. Estos lazos se mezclaban con flores y otros tejidos como el tul o los encajes. Se llevaban sobre la frente a causa del nuevo peinado que consistía en un rodete alto que los inclinaba hacia adelante dejando completamente al descubierto la nuca.

### **III. Año 1896**

En cuanto a su aspecto exterior, se aprecian algunos cambios significativos: la crónica ocupa una página con una fotografía o dibujo de gran tamaño y unos pocos párrafos de texto en los que se describe, habitualmente, un único modelo.

La novedad fue la publicación de los figurines de Méndez Bringa. Iniciaba la primera crónica<sup>785</sup> apelando, de nuevo, al público femenino:

*No olvida Blanco y Negro que tiene muchas y muy bellas lectoras, a cuyas aficiones nos proponemos dedicar algunas planas, ya que nuestro periódico debe, por voluntad de nuestro público numeroso, estar inspirado en la más absoluta y completa variedad.*

Méndez Bringa inauguró estos figurines según su manera peculiar de dibujar mujeres, siempre vestidas a la moda (Ilustración 217). La modelo emerge sujetando y moviendo la falda que se despliega a ambos lados de las piernas mostrando al espectador el aspecto ornamental del vestido. Esta imagen sintetiza lo que Flügel ha denominado «la extensión del yo corporal», uno de los factores que han influido en el significado decorativo del vestido: «la falda añade a la forma humana ciertas cualidades de las que la naturaleza no la ha dotado. En lugar de ser sostenido por dos piernas con nada entre ellas, salvo aire, un ser humano con faldas toma proporciones mucho más amplias y voluminosas, y el espacio comprendido entre las piernas es llenado, a menudo, con un gran aumento de dignidad»<sup>786</sup>. Estas cualidades decorativas del vestido las ha sabido captar el artista en el conjunto del dibujo a través de las líneas y los gestos. Podemos ver en esta representación un ejemplo de como se asocia, por ese carácter decorativo, la moda y el arte.

---

<sup>785</sup> Blanco y Negro, 20 de junio de 1896, p. 13.

<sup>786</sup> FLÜGEL, John Carl., *Psicología del vestido...*, p. 36.



Ilustración 217: Méndez Bringa. Figurín, 20 de junio de 1896

Este figurín, por tratarse de una imagen original, a diferencia de los vistos anteriormente, es de una calidad mayor; aunque no sabemos cómo surgió la idea, no descartamos la posibilidad de que pudiera tratarse de una copia de alguna fotografía o de algún grabado de revistas francesas. En cualquier caso, resulta muy interesante la explicación y justificación respecto a la diferencia con las *revistas profesionales*; se reclamaba una cierta originalidad que la distinguiera de estas y para ello se buscó que tuviera una mayor consideración artística que la pintura del figurín:

*No acertábamos a dar con una forma del todo nueva que separase nuestros dibujos «de modas» de los que suelen publicar las revistas profesionales; más creemos que ahora por medio de estas «figuras artísticas» que hoy inauguramos, hemos resuelto la dificultad y presentamos a nuestras lectoras un traje de paseo cuyo corte y adornos pueden apreciarse hasta en sus detalles más nimios en nuestro artístico dibujo.*

Es lógico que se pusiera el énfasis en la pintura pues era este un recurso seguro que ya había alcanzado gran prestigio en la revista. Era una manera de afianzar el tema de la moda, asunto algo ajeno a la revista o que podía resultar desconocido, con elementos fácilmente reconocibles; de tal manera que el lector podía centrar la atención en la imagen cuyo valor ya estaba asegurado, dejando el texto relegado a un segundo plano. La parte literaria quedaba reducida a unas escasas líneas, poco arriesgadas, que completaba la información que el lector no alcanzaba a ver a través de la imagen; por ejemplo, la explicación de los tejidos del *traje de paseo*:

*Una falda y un cuerpo-casaca de seda transparente sobre fondo de ligera faya; el cuerpo está adornado con botones «miniatura» vueltas de solapas, y volantes de encaje en las mangas. Completan el traje un chaleco de seda brochada y gola de muselina de seda con caídas guarnecidas de encaje.*

Destaca el cuello elevado, que triunfaría definitivamente con la llegada del invierno, como también se puede observar en la imagen que muestra *La Moda elegante* para el mes de noviembre<sup>787</sup> o incluso la imagen *Mujer madrileña de viaje*, de Cecilio Pla, de fechas similares (Ilustración 219).

---

<sup>787</sup> «Todos los cuellos son altos, más altos que nunca, muy estrechos y que abrazan exactamente el cuello de la persona», *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1896, p. 494.



**Ilustración 218:** *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1896



**Ilustración 219:** *Cecilio Pla. Mujer Madrileña de viaje*, 31 de julio de 1897.

Méndez Bringa continuó en el mes de agosto dibujando para esta sección (Ilustración 220), en este caso con la novedad de tratarse de un modelo visto en la playa de San Sebastián y no en París, algo significativo y que suponía situar una ciudad española al mismo nivel de elegancia que la capital francesa:

*Consecuentes con nuestro propósito de publicar, en obsequio a las lectoras de esta revista, las novedades más salientes en asuntos de modas, les ofrecemos en la presente página un excelente dibujo que copia con escrupulosa fidelidad el figurín que hoy alcanza más éxito entre las elegantes de la numerosa y escogida colonia que veranea en la deliciosa capital Guipuzcoana. Este traje es de seda fina de Pekín va adornado con tiras de encaje y hombreras de muselina de seda blanca bordada. Las bocamangas van también adornadas con la misma muselina. Cinturón de encaje*



*Ilustración 220: Méndez Bringa. Figurín, 8 de agosto de 1896*

Unos meses más tarde<sup>788</sup>, los editores continuaban buscando la mejor manera de comunicar la moda. El *quid* fue la difusión a mayor escala de la imagen fotográfica; (Ilustración 221) aunque ya la habíamos visto en 1895 con la publicación de los sombreros:

*Inauguramos con esta sección, que no dudamos ha de complacer a nuestras numerosas lectoras, una nueva forma en la exposición de figurines, mucho más bella, mucho más práctica y sobre todo más verdadera y útil que los modelos convencionales de los viejos periódicos de modas, donde los trajes tersos sin arrugas, completamente inverosímiles, eran puro capricho del dibujante y resultaban un fracaso al transportarlos desde el periódico a la mesa de la cortadora.*

El hecho de manifestar la distancia que había entre los *viejos periódicos de modas o las revistas profesionales* y estas nuevas crónicas, modernas, implicaba un deseo de abrirse paso hacia una potencial clientela que buscaba lo más nuevo y lo que resultaba visualmente más atractivo. Al haber incorporado la fotografía, quedaba superada la fase de los dibujos realistas de Méndez Bringa —aunque habían supuesto un modo nuevo y atractivo de presentar la moda— y se daba un paso importante en

---

<sup>788</sup> *Blanco y Negro*, 3 de octubre de 1896, p. 18.

la modernización artística de la revista, que tuvo su recompensa en el aumento de lectoras y suscriptoras.

*Blanco y Negro* tomaba la delantera, aunque no de una manera original —se trataban de fotografías obtenidas de otras revistas— al menos sí, de una manera intencional. Si la comparamos con *La Última Moda*<sup>789</sup>, en años parecidos todavía no había incorporado la fotografía y las imágenes seguían siendo dibujos, aunque la calidad fuera muy buena.

Al implantar las fotografías se introdujo el modelo vivo y apareció el oficio de *maniquí*; profesión que comenzó a adquirir cada vez más prestigio:

*Es decir una linda oficiala de los grandes talleres de modas quien se presenta al lector luciendo el traje auténtico ideado por los modistos. De este modo, la gracia del corte, el plegado de los paños, todas las bellezas del nuevo traje, así como sus defectos e inconvenientes cuando los hay, saltan a los ojos de la linda parroquiana con indudable autenticidad, con la verdad propia de una reproducción fotográfica, tan opuesta a la fantasía del dibujante.*

La descripción del traje es breve, no había un interés en decir demasiadas cosas, la novedad era lo visual y aquí centra el autor todas sus energías descriptivas reduciendo el texto por la obviedad de la imagen:

*El figurín que hoy presentamos a nuestras lectoras es un traje precioso, elegante, sencillo, propio para teatro ó visitas; el mismo modelo, presentado de frente y de espaldas, permite formar idea del vestido en toda su confección. Este novísimo modelo pertenece á la acreditada casa Rouff<sup>790</sup>, de París.*

Y en las últimas palabras, promete el autor que esta sección *será frecuente en nuestro periódico y presentada siempre en la misma artística forma*. Aparece también por primera vez el nombre del fotógrafo: H. Mairet<sup>791</sup> y como novedad la

---

<sup>789</sup> La primera fotografía en portada se publicó en el número correspondiente al 30 de abril de 1903.

<sup>790</sup> Fue una casa de modas fundada en París en 1884, en la que trabajó la prestigiosa modista Jeanne Paquin. Las referencias que aparecen en el libro que recoge la colección de moda del *Kioto Costume Institute*, da algunos datos: «se desconocen los detalles. Esta firma parisina de la segunda mitad del siglo XIX está situada en el Boulevard Haussmann. Se cree que Jeanne Paquin se formó allí. (No hay que confundirla con Maggy Rouff, una casa bien conocida de principios del siglo XX.)» FUKAI, Akiko (ed.). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX: La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto* Tomo I, siglo XVIII y siglo XIX. Köln: Taschen, 2012. p. 719.

<sup>791</sup> Lo que hemos podido averiguar de este fotógrafo, por las colecciones fotográficas que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia es que tenía su estudio en el Boulevard Haussman, nº 17 y que retrataba celebridades contemporáneas: escritores, compositores y artistas de prestigio como Alejandro Dumas, *La Rejane* o Sarah Bernhardt. *Célébrités contemporaines / H. Mairet*, [en línea]. Biblioteca Nacional de Francia. Consultado el 13 de marzo de 2015.

fotografía de la modelo se presenta de frente y de espaldas para que el lector pueda apreciar los detalles. Se distingue el volumen exagerado de las mangas, cuya tendencia resultaba tan exagerada que solo cabía una vuelta atrás como relata *La Moda elegante*<sup>792</sup>. Estas mangas proporcionaban a la silueta una imagen pesada y robusta que desaparecería buscando otras formas más livianas. En la confección de los abrigos, era prácticamente imposible colocarlos encima de estas mangas; de ahí que se difundieran todo tipo de capas y capelinas cortas y sin mangas.



*Ilustración 221: 3 de octubre de 1896*

Anteriormente para conseguir que un vestido tuviera la categoría de *traje de teatro*, bastaba invertir en el cuerpo o en el sombrero, pero con el desarrollo de los nuevos espacios de ocio, fue necesario adecuar el vestido a los lugares de moda.

---

En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438649p/f10.zoom>

<sup>792</sup> «Las mangas son de forma *gigot* ó complejamente ajustadas; las hay para todos los gustos y para todas las necesidades de la estética. Las personas delgadas conservan con gusto las formas un poco amplias, que dan á las líneas más flexibilidad sin deformarlas. Las gruesas adoptan con entusiasmo las formas ceñidas. Pero cuando hablo de mangas ajustadas esto no implica la línea recta desde el puño hasta el hombro. Se interrumpe esta línea con adornos múltiples y de aspecto variado, como cintas dispuestas de una manera particular, ó combinaciones de lazos, ó especie de *jakeys* plegados, rizados, abullonados, etc. Por lo general, el bullón desciende á todo lo largo de la costura hasta abajó. Las maneras de rematar la manga sobre la mano son igualmente muy variadas: se las recorta en forma de almenas, de ojiva, etc. Muchas mangas, sobre todo las de las confecciones, terminan en una cartera alta», *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1896, p. 494.

Estos trajes fueron ganando en elegancia al mismo nivel que los trajes refinados de *soirée*<sup>793</sup>.

Al abrigo se le prestó especial atención y se desarrolló una amplia gama de prendas que servían para protegerse del frío. En las crónicas de las revistas hay numerosas alusiones, describiendo un sinnúmero de tipos de abrigos y ropas para guarecerse. En este año se muestra una *talma*<sup>794</sup> *de invierno, graciosamente cortada por la casa Rouff*<sup>795</sup>. Esta forma resultaba adecuada para llevar encima de las voluminosas mangas. El figurín, se presenta de manera similar a los anteriores, también se trata de una fotografía de H. Mairret que ocupa más de la mitad de la página (Ilustración 222). La modelo aparecía vestida con la prenda de abrigo en un espacio exterior decorado con macetas y plantas.

*La prenda es de paño claro con bordado finísimo en toda su extensión y en la cara inferior del cuello a lo Valois*<sup>796</sup>. *Antes que los rigores invernales traigan las pieles (...) de que ha de hacerse gran consumo, este sencillo y ligero abrigo es el más apropiado para ir a pie o en coche.*

La otra pieza que se mencionaba era el sombrero *muy sencillo y elegante con elevado penacho de plumas, uno de los últimos modelos de la casa Carlier.*

---

<sup>793</sup> «A este propósito conviene señalar —lo que es el resultante de la nueva moda— una recrudescencia de lujo en los trajes de teatro. Hace algunos años que se había adoptado la mala costumbre de no vestirse para ir al teatro. Apenas si nuestras parisienses consentían en ponerse un cuerpo elegante sobre una falda muy sencilla, la falda con que habían paseado durante el día, poniendo toda su coquetería en exhibir un sombrero de notable elegancia. Desde el año pasado, en que tuvo principio esta afición colectiva, por decirlo así, al teatro y a las reuniones que siguen á la función, todo ha cambiado de aspecto. A consecuencia de la moda de las cenas, nuestras aristócratas han reflexionado en que era preciso, so pena de cometer un crimen de lesa elegancia, vestirse ceremoniosamente de la cabeza á los pies, como para una de recepción. Con lo cual las salas de teatro han ganado mucho en brillantez, y, su golpe de vista es más variado, más pintoresco, más elegante, en una palabra», *La Moda elegante*, 6 de enero de 1895, p. 2.

<sup>794</sup> «(De *Talma*, célebre trágico francés) Especie de esclavina usada por las señoras para abrigo, y por los hombres en vez de capa» *DRAE*, [en línea]. Consultado el 23 de abril de 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=talma>

<sup>795</sup> *Blanco y Negro*, 14 de noviembre de 1896, p. 17.

<sup>796</sup> El cuello *Valois*, se caracterizaban sobre todo por su amplitud de formas muy elegantes inspirados en la indumentaria francesa del siglo XV.



*Ilustración 222: 14 de noviembre de 1896.*

El último figurín publicado<sup>797</sup> vuelve a presentarse con un dibujo de Méndez Bringa (Ilustración 223). El conjunto resultaba más espontáneo que las representaciones anteriores. El ademán, el perro, incluso los elementos arquitectónicos donde se apoya, resultaban novedosos y muy poco usuales en la presentación de la moda, mucho más cerca de las ilustraciones. La atención del espectador no recaía en la indumentaria femenina, porque la intensidad de la imagen no la tenía el vestido, ni el sombrero que destacaba sobre el resto de prendas, sino más bien sobre todo el conjunto que no era otra cosa sino un retrato femenino como tantos otros que se publicaron en la revista. Es un todo de elegante refinamiento en el que los detalles del vestido y el sombrero, junto con la parte gestual: el modo de ladear la cabeza, de coger con suavidad el animal o de apoyar delicadamente los codos sobre la baranda, contribuían a dar una explicación visual de la moda, en un contexto más amplio en el que se insertaba la representación del vestido.

---

<sup>797</sup> *Blanco y Negro*, 28 de noviembre de 1896, p. 8.



Ilustración 223: 28 de noviembre de 1896

La pieza que se describía con precisión era el sombrero porque en la *toilette* de las distinguidas señoras, como dice el propio autor, *es una de las más graves y naturales preocupaciones del sexo bello al comienzo de cada temporada*. El desarrollo estilístico de esta pieza no presentó cambios drásticos en este año:

*Generalmente el gusto varía entre dos o tres modelos, y pocas veces la moda se manifiesta decididamente inclinada hacia una forma original y distinta en un todo de las formas llevadas en la temporada anterior.*

Por la información que recoge *La Moda elegante* para el invierno de ese año, el fieltro y el terciopelo fueron los materiales habituales para su confección y para la decoración se empleaban, sobre todo, plumas de distinto tipo<sup>798</sup>.

El tipo de sombrero que llevaban las elegantes de París era el *sombrero amazona*, que lo definía de la siguiente manera:

---

<sup>798</sup> «Para experimentar la sensación exquisita que da la estación de otoño, para saborear su encanto discreto y dulce, es preciso ver á la parisiense en la calle. Sobrio es el corte de sus trajes, de color generalmente obscuro. Los sombreros de terciopelo y aún de fieltro, adornados con plumas de diversas clases, han reemplazado á los de paja, abandonados desde el mes anterior», *La Moda elegante*, 6 de noviembre de 1896, p. 482.

*Las copas y alas del sombrero son de fieltro negro, con borde de terciopelo negro. Constituyen los adornos un lazo de raso color verde nilo, plumas negras y esprit<sup>799</sup> blanco. Claro que lo principal es la forma del casco y que las cintas y plumas pueden variarse á gusto de la bella consumidora.*

Este tipo de sombreros que se veía con frecuencia en las páginas de las revistas se caracterizaban por tener las alas levantadas simétricamente a ambos lados como se aprecia en la imagen (Ilustración 223).

#### **IV. Año 1897**

Las crónicas no presentaron muchas variaciones de un año a otro, pero estos leves matices iban trazando una evolución que se hacía perceptible haciendo una observación detallada de las imágenes. El esquema de presentación continuaba siendo el mismo. El texto generalmente no se firmaba, sin embargo, normalmente si que aparecía la autoría del dibujante o del fotógrafo.

La primera crónica de este año iba ilustrada con un nuevo figurín de Méndez Bringa con el título *traje de casa*<sup>800</sup> (Ilustración 224). La figura presenta una posición de cuerpo entero, se observa el gesto afectado de la dama, mientras mantiene la mirada fija en el espectador. La modelo estaba ubicada en un fondo neutro, en consonancia con las fotografías de moda realizadas en el interior de los estudios como veremos posteriormente. Este vestido resultaba mucho más sencillo. En cuanto a volúmenes, ya no transmitía esa sensación de pesadez que hemos visto en los modelos anteriores, aunque pervivieran todavía las formas exageradas de las mangas, debido, en parte, al tipo de tejido empleado: *hecho en tela fina banana*, y el cuerpo *de tela bordada en seda y lentejuelas de oro*. El hecho de utilizar lentejuelas, un material que se iba a poner de moda en los años posteriores<sup>801</sup>, denotaba un interés por añadir a una prenda de estas características, alguna nota que lo hiciera más relevante y distinguido. Se unía el cuerpo y la falda *por un volante fruncido de*

---

<sup>799</sup> El *esprit* o *espíritus* eran unas plumas que servían de decoración en sombreros y tocados, caracterizadas por su posición erguida; Boucher lo define como: «unas plumas de garza o de aves del paraíso que se colocaban en forma de penacho en los peinados o tocados de las mujeres durante el primer cuarto del siglo XIX y hacia 1900», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 465.

<sup>800</sup> *Blanco y Negro*, 6 de febrero de 1897, p. 17.

<sup>801</sup> Según Von Boehn, el uso de lentejuelas para el enriquecimiento y adorno de los vestidos fue muy habitual en la última década del siglo XIX: «El año 1899 aparecieron los primeros trajes enteramente de lentejuelas, al principio solo de azabache negro, pero muy luego con muestras de varios colores», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 149.

*encaje de Irlanda, que da a todo el traje un carácter de sencilla originalidad. Este tipo de vestido era apropiado para señoritas exclusivamente.*



*Ilustración 224: Méndez Bringa, 6 de febrero de 1897*

La distinción entre trajes de señoritas y de señoras era necesaria para lograr ese tono alto, indispensable para estar en sociedad. Los manuales de comportamiento y en menor medida, las crónicas, permitieron una difusión, de mayor alcance de todas estas cuestiones y facilitaban que muchas mujeres tuvieran la información para vestir de manera acorde a sus circunstancias, pues los códigos de vestir eran distintos; generalmente los vestidos para señorita debían de ser más discretos y menos pomposos. No obstante, esta diferenciación no fue tan marcada en los años posteriores; al menos por lo que hemos visto en las crónicas de *Banco y Negro*.

La identificación de los vestidos con los usos sociales comenzó a señalarse de manera notoria, con una serie de títulos que detallaban la función del vestido para que las lectoras conocieran lo que era apropiado en cada ocasión. En el proceso de divulgación que se estaba llevando a cabo, esta realidad, reservada antes a unas pocas, se generalizaba de igual maneja entre todo el que la quisiera leer, independientemente de que tuviera la posibilidad de asistir a uno de los acontecimientos sociales para los que se anunciaba un determinado vestido. Para

aquellas lectoras que, por su condición o circunstancias, no tenían la fortuna de asistir a los lugares relevantes, el hecho de ver y leer las manifestaciones de elegancia despertaba un deseo de imitación de algo que ya no se veía lejano o inalcanzable. La prensa, de manera indirecta sirvió para divulgar los lugares de ocio y esparcimiento: anunciar trajes para casino, teatro o baile, en cierta medida avivaba el entusiasmo por asistir al casino, al teatro, o al baile.

Las salidas a balnearios y otros lugares de ocio, durante el mes de julio, requerían una indumentaria afín, con este motivo se publicó un traje de casino y otro de playa<sup>802</sup>. La crónica la componían dos fotografías de Reutinger (Ilustración 225) y dos breves comentarios. El modelo de playa, formado por falda y blusa muy ajustada en la cintura, al gusto del momento: *La falda de crespón de lana. Camiseta amplia de la misma tela, sujeta a la cintura con una cinta de tafetán flexible escocesa, celeste y geranium*. La maniquí lleva una sombrilla abierta para poder apreciar los detalles del sombrero. Respecto a los complementos lleva una corbata *de la misma cinta, estrecha, terminándose delante con una cascada de tul y valenciennes*. Y lo que más llama la atención es el uso de un complemento invernal como era la boa aunque hubiera cambiado su composición pasando del grosor de la piel a la levedad de las plumas: *boa de marabouts blanco, junto con el sombrero de paja con plumas amarillas muy pálidas y sombrilla de guipure con mango de madera verde manzana*.

---

<sup>802</sup> *Blanco y Negro*, 31 de julio de 1897, p. 12.



*Ilustración 225: 31 de julio de 1897*

Las primeras estolas denominadas popularmente con el término *boas*<sup>803</sup>, comenzaron a difundirse a finales del siglo XIX, y se caracterizaban por su excesiva longitud. De plumas en su origen y más tarde de piel, se enroscaban alrededor del cuello dejando los extremos caer, con los que las damas jugueteaban haciendo alarde de su coquetería. El efecto era similar al de una serpiente que se enroscaba alrededor del cuerpo de la dama, de ahí su nombre. En las imágenes de la Última moda (Ilustración 226) podemos apreciar ese perfil serpenteante en consonancia con las siluetas sinuosas de las líneas modernistas.

---

<sup>803</sup> Boa según el diccionario de Margarita Riviere es «una estola ligera para utilizar alrededor del cuello, frecuentemente hecha de plumas. Fue un adorno habitual de los vestidos en diversas épocas del siglo XX» RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda...*, p. 49. Una vez entrado el siglo XX, este complemento evolucionó, hacia otro tipo de prendas más funcionales: los echarpes y los chalets de piel.



Ilustración 226: *La Última moda*, 13 de mayo de 1900

Del traje de casino describe la falda y el cuerpo. La fotografía estaba hecha en un interior, la pose de la dama había perdido cierta rigidez para adoptar unos ademanes de mayor naturalidad:

*La falda de crespón de la India, de seda marfil, plegado soleil<sup>804</sup>. Camiseta de crespón con chorreras de muselina de seda. Fígaro<sup>805</sup> de guipure de Venecia, crema, ribeteado con terciopelos negros, formando delante una greca, y ligeramente bordado de felpilla. Jockeys almenados de guipure, ribeteados de una pequeñísima ruche de terciopelo negro. Cinturón grosella.*

En las dos imágenes destacan algunos elementos comunes: los volúmenes siguen siendo amplios aunque sin la pesadez del año anterior y las cinturas muy ajustadas como indicaba la moda<sup>806</sup>, sin embargo, las mangas ya habían empezado a

<sup>804</sup> Tipo de plisado radial que se empleaba sobre todo en las faldas. *La Moda elegante* lo inidentificada como tableado sol «traje de terciopelo negro bordado, forrado de tafetán color de cereza y tableado «sol» (la moda de este tableado se acentúa)», *La Moda elegante*, 22 de diciembre de 1896, p. 554.

<sup>805</sup> Torera (chaquetilla ceñida) *DRAE*, [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=f%C3%ADgaro>

<sup>806</sup> Ya en el otoño del año anterior *La Moda elegante*, había lanzado una hechura de falda nueva «En la misma casa he visto una falda lindísima, de una forma muy particular y nueva. Es sumamente ajustada por arriba y amplia por abajo, y va cortada recta, al hilo por detrás y al sesgo en los lados», *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1896, p. 494.

disminuir su monumental tamaño, incluso en la parte superior, iniciándose una tendencia hacia la esbeltez que veremos en las sucesivas temporadas.

En los otros dos vestidos que se publicaron este año<sup>807</sup>, también fotografiados por Reutinger (Ilustración 227), llama la atención la disposición de los dos modelos. En actitudes más naturales, aparecen sentadas, posición que se repetirá con relativa frecuencia a partir de ahora. Aunque esta posición no permitía visualizar bien el vestido, respondía a una manera más cercana y espontánea de mostrar la moda.

En el caso de traje de teatro la dama aparece sentada en una silla con respaldo labrado. De este vestido compuesto por blusa y falda, destaca el tipo de plisado que estaba de moda: *plegado soleil de muselina de seda verde almendro con tres entredoses de chantilly negro*. La decoración de la blusa también *con entredoses* en el cuerpo y en la manga y la unión del cuerpo con la falda se llevaba a cabo por medio de un *gran cinturón de tul negro con pequeños ruches*, que eran unos pequeños volantes respunteados por en medio y rizados por ambos lados del respunte. No faltaba la descripción del sombrero *de tul negro con gran esprit de pavo real y lazos de terciopelo verde almendro*.

La otra fotografía muestra un *traje de casino*. Este tipo de vestido requería tejidos de calidad, la falda estaba confeccionada con el tejido denominado por su tersura *de piel de cisne blanco marfil*, decorado la parte delantera con *guipure de Irlanda, sobre el cual caen dos pliegues dobles con incrustaciones de la misma guipure*. Respecto a la blusa resultaba amplia ligeramente holgada y acabada *con haldeta corta de guipure*, se sujetaba a la falda *con cinturón de terciopelo turquesa*. No falta en la decoración de la blusa *la chorrera de muselina de seda, sujeta con botones de turquesa*. Esta holgura delantera anuncia los cuerpos flojos que se pusieron de moda a partir de 1900. El volumen de las mangas seguía disminuyendo. En el caso del traje para ir al teatro todavía hay una ligera pervivencia en el *abullonamiento* que se conserva en la zona del hombro pero mucho menor que los años anteriores, en el caso del traje de casino prácticamente ha desaparecido.

---

<sup>807</sup> Blanco y Negro, 25 de septiembre de 1897, p. 6.



*Ilustración 227: 25 de septiembre de 1897*

## **V. Año 1899**

En 1898 no se publicó ninguna crónica y en 1899 solo se publicaron dos: una en abril, distinta a las de los años anteriores, con el subtítulo *sombreros de verano* y otra en mayo. A partir del mes de noviembre esta crónica se redujo considerablemente a un pequeño anuncio en la sección *Mesa revuelta* de escasa calidad (Ilustración 228).



Ilustración 228: 25 de noviembre de 1899

El artículo *sombreros de verano*<sup>808</sup> ocupaba una página con cuatro dibujos de Madame Gironella correspondientes a los sombreros de moda (Ilustración 229), muy interesante por cuanto nos informa del nombre y las particularidades nuevos modelos:

*-Sombrero Guillermina: es a propósito para carruaje y visitas. Fondo plata con bordes de paja violeta cuajados de lentejuelas plata. Detrás y a los lados moños de gasa violeta. Al lado izquierdo, plumas de avestruz y de ave del Paraíso con broche de strass. Delante, triple cordón de cadeneta con lentejuela plata.*

*-Sombrero Pernette: formando dos boinas superpuestas, ligeramente fruncidas en sus unión por una vuelta de paja de seda trenzada y cinta. El fondo y borde interior, que encaja sobre el peinado, son de la misma paja trenzada. Florecillas blancas y rosa pálido completan el adorno de este caprichoso sombrero.*

*-Sombrero parisiense: propio para el campo para completar una sencilla toilette matinal de calle. Es de paja Panamá o de paja blanca fina guarnecida de terciopelo negro, que forma en uno de los lados un artístico nudo de donde arrancan plumas negras.*

*-Sombrero Croisette: de forma graciosísima, que favorece mucho el rostro y recuerda, por su aspecto y disposición de los adornos, las gorras de los piqueros suizos del siglo XVI. Es de paja esmeralda guarnecida de tul del mismo color, y mejor negro o blanco. Plumás y cintas de iguales matices.*

Las posibilidades de estas prendas, en cuanto a los elementos decorativos, eran infinitas, cada temporada aparecía un nuevo nombre adjudicado a un nuevo

<sup>808</sup> Blanco y Negro, 29 de abril de 1899, p. 16.

modo de ornamentación. Continuaban siendo de pequeño tamaño, no sobresalían en horizontal pero si en vertical, gracias a la decoración de plumas, lazos, encajes, *cocas* de distintos tejidos, etc. El peinado debía de disponerse de manera adecuada, dejando la nuca despejada para que el sombrero encajara bien.

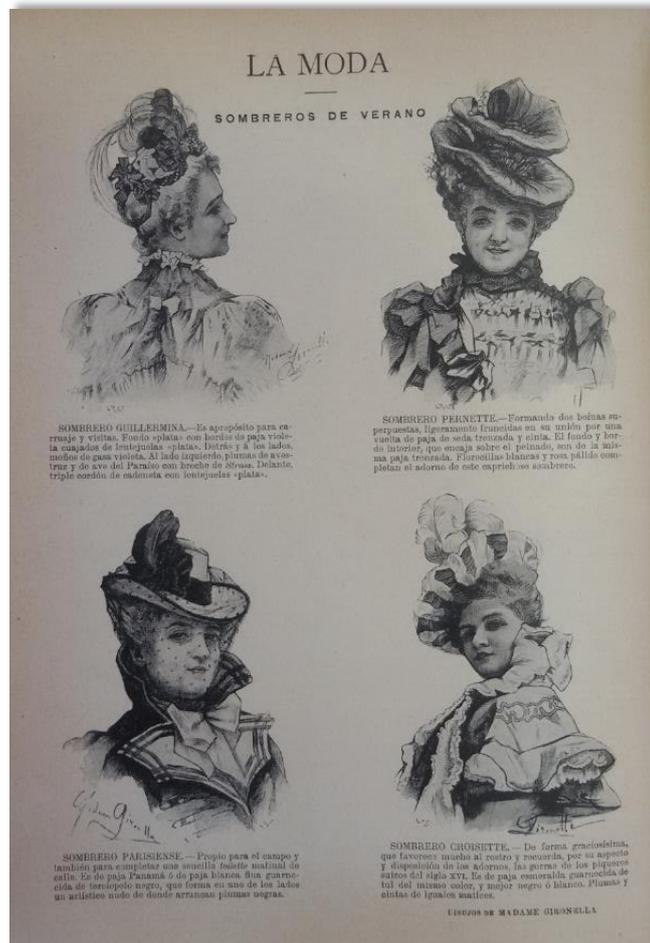


Ilustración 229: 29 de abril de 1899

Las faldas de este año, presentaron algunas modificaciones importantes, se fijó ya un modelo caracterizado por una mayor estrechez en la parte de las caderas y una mayor longitud de la cola como se puede apreciar en las fotografías (Ilustración 230)<sup>809</sup>. La fotografía de Reutinger presentaba un traje de visita y un traje para comida. En ambos casos la imagen está tomada en un interior con un cortinaje como telón de fondo. El traje de visita estaba muy decorado:

*Es de tafetán gris perla, con incrustaciones de guipure de Irlanda en el cuerpo y parte superior de la falda. El cuerpo, abierto con graciosas solapas, deja ver un chaleco de gasa blanca con alta corbata y lazo del mismo tejido. Cinturón de raso blanco y hebilla de oro viejo con turquesas y rubíes. Pequeños ruches de tul blanco adornan la falda en su parte*

<sup>809</sup> Blanco y Negro, 20 de mayo de 1899, p. 19.

*inferior. Sombrero de gasa adornado con plumas de ave del paraíso. Broche de strass en el arranque de las plumas. Imperdible sencillo en la corbata*

Como elemento novedoso se mencionaban los complementos de metal: hebillas, broches o imperdibles, estos aderezos sin ser considerados joyas, eran elementos decorativos apropiados para un atuendo de paseo, debían llevar algunas guarniciones en sustitución de las joyas, sin caer en la suntuosidad, debían resultar elegantes y adecuados. Estos aderezos de gusto modernista se mostraban de manera recurrente en la revista ya fuera a través de dibujos, como los que dibujó Varela (Ilustración 43) o a través de fotografías, al igual que ocurría con los complementos modernistas para la casa que comenzaron a partir de esta fecha a llenar las páginas de la revista.

En cambio el traje para comida<sup>810</sup> resultaba mucho más enriquecido en tejidos y joyas:

*Cortado en piel de seda verde imperio, y casi cuajados el cuerpo, la cola y delantero de la falda de encajes bordados de lentejuelas y chenille<sup>811</sup>. Manga corta apretada por un lazo de la misma tela del vestido. Y en el remate volante de guipure. Alrededor del escote una banda de terciopelo negro sujeta en el pecho por un broche de brillantes y perlas. Realza el lujo y la elegancia de esta toilette modelo una larga cadena de perlas que cae sobre el vestido una vez formado el collar.*

Lo más significativo respecto a los diseños anteriores lo encontramos, además del inicio de la estrechez de la falda en la zona de la cadera, en las mangas, se describían como muy ajustadas, *apretada*, como dice el texto. El gusto por la sencillez y la disminución de espesores marcó un nuevo rumbo en la moda, superados ya los volúmenes curvos y las siluetas pesadas de 1896 momento en el que se impuso un cierto espíritu barroco de apariencia espectacular. Otro detalle de la época es el empleo del negro en pequeños elementos decorativos en contraste con los colores suaves de los tejidos de mayor empaque.

---

<sup>810</sup> Los almuerzos y las comidas elegantes respondían a toda una reglamentación que los manuales de etiqueta describían con todo lujo de detalles. En la sección de *la Mujer y la Casa* también aparecían de vez en cuando reflexiones sobre la cuestión de la decoración de estas, el uso de flores y otros elementos decorativos y el modo de ser, «A estos almuerzos elegantísimos deben asistir las señoras con el sombrero puesto, según la moda inglesa», *Blanco y Negro*, 1 de septiembre de 1900, p. 9.

<sup>811</sup> Tipo de tejido cuya trama se obtiene con un hilo más gordo y otro más delgado. Su nombre proviene del francés *chenille* oruga porque el efecto visual es el del cuerpo de una oruga.



*Ilustración 230: 20 de mayo de 1899*

### 9.3 LA MUJER Y LA CASA (1900-1905)

Este apartado tuvo distintas etapas. Se publicó como sección, como suplemento y como apartado dentro de otras secciones. Antes de adentrarnos en el estudio del contenido, nos ha parecido importante hacer una breve referencia a la cuestión terminológica de *La Mujer y la Casa*.

#### 9.3.1 Algunas cuestiones terminológicas

En las publicaciones de la época nos encontramos con títulos similares, por ejemplo la publicación de Concepción Arenal *La mujer de su casa* escrita en 1881, o la obra editada en 1902 por Bailly–Bailliere *La mujer en su casa*, de la que ya hemos hablado en el capítulo general de la prensa.

Como explica Vollendorf, el ideal de la mujer vigente en la época estaba vinculado a su hogar y su máxima consideración venía definida por el término *ángel del hogar*, este término, que ya hemos mencionado, se empleó de muchas maneras, venía a definir el valor positivo con el que se veía a la mujer: cuidadora y guardiana

de su casa y de los suyos. Pero por contrapartida, como defendieron algunas pensadoras contemporáneas como Arenal, se encontraba situada fuera de la esfera pública y era necesario dar un giro a este modo de pensar:

«Fue una de las pocas personas que cuestionaron la validez de las esferas separadas. El ideal de la mujer de su casa era anacrónico y erróneo, según escribió en el ensayo con ese título en 1881. Este ideal ocasionaba, según ella un dolor ilimitado a las mujeres y sus familias. Para la mujer fue especialmente debilitante porque le hacía consumir tiempo en tareas triviales e innecesarias, y a la vez le impedía cumplir cualquier misión fuera del hogar o contribuir al progreso social y al bien común de la nación»<sup>812</sup>.

La crítica que hacía Arenal a la sociedad de su tiempo no era una crítica extrema y reivindicativa, no veía la vinculación de la mujer al hogar como algo negativo, algo de lo que se tenía que desprender para conseguir su plenitud, sino que, como ella misma afirmaba, se consideraba buena mujer de su casa aquella que estaba pendiente de los suyos:

«No dada al lujo excesivo ni a diversiones caras o que le distraigan de sus deberes; esposa y madre amante, y, en fin que no piense más que en su casa, en su marido y en sus hijos: esta frase es el resumen de sus perfecciones»<sup>813</sup>.

No les niega su mérito y su valor a aquellas mujeres que dedican su vida a este quehacer:

«¿Vamos a dirigir cargos severos? Todo esto se halla tan lejos de la justicia como de nuestro pensamiento y de nuestro corazón, que ama, respeta, y no pocas veces admira, a esas mujeres modestas en medio de tantas vanidades (...), por ellas hay familia (...) no quisiéramos que nadie nos aventajase, y creemos que ninguno nos aventaja, en reconocer, apreciar y ensalzar todo esto»<sup>814</sup>.

Pero daba un paso más allá y exponía que esto era loable en una sociedad feudal, donde se comprendía que la mujer no tuviese ninguna función social y que se limitase a la función doméstica, en definitiva, que el hogar fuera su mundo; pero en la sociedad moderna las cosas habían cambiado:

«La mujer de su casa es un ideal erróneo, hemos dicho: señala el bien donde no está; corresponde a un concepto equivocado de la perfección, que es para todos progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad»<sup>815</sup>.

---

<sup>812</sup> VOLLENDORF, Lisa (ed.). *Literatura y feminismo en España:(s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005, p. 195.

<sup>813</sup> ARENAL, Concepción. *La emancipación de la mujer en España*. Armiño, Mauro (ed. y prólogo). Madrid: Júcar, 1974, p. 199.

<sup>814</sup> ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1895, p. 160.

<sup>815</sup> ARENAL, Concepción. *La emancipación de la mujer en España...*, p. 202.

Este asunto empezaba a estar en el debate público y Arenal hablaba de la cuestión social de la mujer, como una realidad que necesitaba ser revisada. Para ella la crítica se centraba en la falta de interés que muchas mujeres tenían por salir de sus círculos y costumbres, marcados por la ociosidad, la inactividad y la falta de implicación en solucionar los problemas sociales que afectaban a los hombres del siglo XIX. Entendía que no era incompatible atender el hogar y tener una participación más activa en la vida pública así como tampoco era incompatible con desempeñar algunas profesiones y por supuesto con el derecho a la formación e instrucción. La ociosidad y el despilfarro del tesoro del tiempo se veían como un peligro que abocaba a la mujer a caer en el aburrimiento o en el tedio, consecuencia de la monotonía de su vida; a la vez, la falta de recursos intelectuales y de preocupación por adquirirlos, acarreaba una obsesiva atención por el lujo:

«En vez de limitarse en la casa al aseo y a la comodidad, la llena de muebles, adornos, baratijas y chucherías, que, si no han de ser nidos de polvo, son aumento de trabajo. Respecto al lujo, además de los males que en sí lleva, se extiende a detalles y puerilidades que absorben mucho tiempo, no solo sin beneficio, sino con daño de los que engalanan, que desde niños se acostumbran a dar pábulo a la vanidad e importancia a las cosas que no la tienen»<sup>816</sup>.

Para combatir estos peligros y para un desarrollo armónico, era necesario que la mujer trabajase. La defensa que hace Arenal del trabajo va dirigida sobre todo al progreso de su capacidad intelectual y no solo manual, que ya venía realizando desde hacía siglos. Su facultad para pensar y razonar estaba en igualdad de condiciones que la del hombre:

«Sostenemos que no hay antagonismo entre los trabajos del espíritu y los materiales, entre las cosas grandes y las pequeñas; bien entendido que para ella, lo mismo que para el hombre, lo más grande es el cumplimiento de su deber. Pero el deber le comprenderá mejor cuando sepa más, y tendrá más medios de llenarle cuando goce de la plenitud de su existencia, hoy mutilada por exclusiones erróneas y votos absurdos»<sup>817</sup>.

Cualquier profesión: abogado, médico, comerciante, farmacéutico, etc., podía ser apta para las mujeres, salvo la política por considerarla una profesión situada, en los límites de la moralidad. Para Arenal era mucho lo que podía hacer para ayudar eficazmente al bien público, pero en muchas ocasiones el desinterés que mostraban las propias mujeres, había sido el freno que había impedido conseguir mayores logros.

---

<sup>816</sup> ARENAL, Concepción. *La emancipación de la mujer en España...*, p. 233.

<sup>817</sup> *Ibidem*, p. 244.

Los excesos en la moda también fueron objeto de censura por parte de Arenal, sobre todo cuando ciertas extravagancias la hacían poco higiénica; comentando el atuendo de las jovencitas reprobaba que además de no permitírseles el ejercicio físico llevaran «trajes tan incómodos como feos, que embarazan sus movimientos, y calzado que no les deja andar»<sup>818</sup>. El extremo interés por la moda lo consideraba inapropiado, tanto para la mujer de su casa como para la mujer que aspira a instruirse; no ocultaba un continuo rechazo de la moda y el lujo en los ensayos que aluden al tema de la educación; como dice Díaz Marcos «Arenal —igual que Acuña— percibe la moda de forma genuinamente negativa, asociada a la incomodidad, la esclavitud de la imagen y el seguimiento pasivo y servil de los figurines»<sup>819</sup>.

Para Arenal, como para otras escritoras, la obsesión por las cuestiones de la casa —en las que se incluían modas y decoración— y el enclaustramiento en el hogar sin más horizonte que la decoración de la propia vivienda, constituía una seria dificultad para atender cuestiones imprescindibles como era su propia instrucción, necesaria para desempeñar bien su función de educadora.

La segunda referencia al término en cuestión, es otra publicación: *La Mujer y la Casa* que apareció algunos años después en 1902 editada por Bailly–Bailliere e Hijos. La propia empresa editorial de *Blanco y Negro* no vio en esta obra — simultánea cronológicamente— una competencia comercial ya que publicó un anuncio dándolo a conocer:

*La acreditada casa editorial de Bailly-Bailliere e Hijos, ha comenzado a publicar un interesante periódico femenino que aparecerá mensualmente con el título «La mujer en su casa». La competencia que en asuntos editoriales tienen los mencionados editores, es la mejor garantía de la bondad de esa publicación a la que por su interés y utilidad para las señoras aseguramos un gran éxito*<sup>820</sup>.

Se trataba de una revista, dedicada a las mujeres con secciones de moda y otros apartados de interés para ellas, con predominio de lo que tenía que ver con las labores; era el tipo de prensa que demandaban la mayoría de mujeres entre las cuales todavía no se habían difundido las ideas de Arenal.

---

<sup>818</sup> *Ibíd.*, p. 249.

<sup>819</sup> DÍAZ MARCOS, Ana María. *¿Esclavas del figurín?: moda, educación y emancipación en la obra de Concepción Arenal, Rosario de Acuña y Carmen de Burgos*, [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 245.

En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc25j2>

<sup>820</sup> *Blanco y Negro*, 22 de marzo de 1902.

Dentro de una corriente similar a la defendida por Arenal se incluye el libro *La mujer moderna en su casa* publicado unos años después en 1919 por Elvira García y García (1862-1951) escritora peruana, pionera en el fomento de la educación para la mujer, cuyo subtítulo contenía todo lo que la mujer debía conocer para ser buena ama de casa. Esta publicación se situaba, de nuevo, en un contexto de defensa de la educación de las mujeres peruanas y su necesidad de instrucción, con un enfoque y un tono moderado.

*Blanco y Negro* tuvo como destinatarias el amplio abanico de mujeres lectoras, en las que se incluían aquellas que podían tener algunas ideas más avanzadas. No obstante, mantuvo siempre un tono moderado más cercano a las visiones tradicionales, aferrada a las ideas y costumbres de siempre, poco amiga de liderar o secundar cambios sociales que originaran una crisis de los valores estables, aunque también contentó a las intelectuales que defendían posturas más atrevidas y novedosas, realizando algunas pequeñas incursiones a través de algunos artículos o relatos, como hemos visto en el apartado: *Nuevas ideas sobre la mujer*.

Pensadores como Flügel o Simmel también abordaron el asunto. Las cuestiones del vestido y las cuestiones del hogar, estaban armónicamente relacionadas, como ha explicado Flügel<sup>821</sup>, porque en ambos casos existe un paralelismo en su función de protección, por eso no es de extrañar que ambos temas: la moda y la casa se acogieran en muchas ocasiones bajo los mismos epígrafes de las revistas. Para Simmel la casa vinculada a la mujer tenía una significación positiva. En su ensayo sobre cultura femenina dedicaba un apartado a *La Casa*, según él, la gran hazaña cultural de la mujer es haber creado esta forma universal. «He aquí un producto objetivo cuya índole propia no es comprable con ninguna otra; he aquí un producto que lleva impreso el sello femenino por las seculares facultades e intereses de la mujer, por su típica sensibilidad de inteligencia, por el ritmo entero del ser femenino (...)»<sup>822</sup> y concluía que mientras para el hombre la casa es una parte de la vida para la mujer constituye la vida entera. Simmel eleva la casa a la categoría de obra de arte y defiende que esta creación cultural pasaba muchas veces desapercibida.

---

<sup>821</sup> Para Flügel, la función protectora del vestido entra en perfecta consonancia con la misma función que desempeña la casa: «de hecho sus funciones son en alguna medida complementarias; cuando hace frío nos quitamos nuestras prendas exteriores al entrar en una casa y nos las volvemos a poner cuando salimos. Las ropas, como la casa, son protectoras», FLÜGEL, John Carl, *Psicología del vestido...*, p. 107.

<sup>822</sup> SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería...*, p. 40.

Por lo tanto, en las páginas de la revista observamos un cierto equilibrio entre la consideración de la mujer más vinculada a esa idea de *ángel del hogar* y guardiana de los suyos, y otras realidades como la incorporación paulatina al trabajo, desempeñando oficios y profesiones nuevas, así como la mejora en su implicación en la cuestión social y la necesidad de instrucción<sup>823</sup>.

### 9.3.2 Evolución de la sección

Si nos fijamos, en la evolución cronológica y la ubicación de esta sección podemos afirmar que tuvo una vida compleja y heterogénea. En un primer momento se editó como suplemento de *Blanco y Negro*, luego pasó a formar parte, también como suplemento, de *ABC*, más adelante, se editó como una publicación al margen —al igual que *Gente Menuda*— para pasar, de nuevo, a suplemento de *ABC* y, finalmente, en 1910 suplemento de *Blanco y Negro*. Para esta investigación nos interesa sobre todo su existencia en los años en los que formó parte de *Blanco y Negro*: en una primera etapa desde 1900 hasta 1905 y en una segunda etapa desde 1910 hasta entrado los años treinta ya fuera de nuestro campo de estudio.

Iglesias nos informa de que ese primer cambio de rumbo ocurrió en 1905<sup>824</sup>. En las páginas de *ABC* también se habló de este nuevo cambio, que tuvo la finalidad de ganarse al público femenino de esta publicación<sup>825</sup>. A pesar de lo anunciado, en el

---

<sup>823</sup>En *Blanco y Negro* se publicaron varios artículos sobre la instrucción profesional y la incorporación a nuevos trabajos y oficios: telégrafos, oficinistas, etc. este tema no se ha desarrollado con mayor amplitud por exceder el objeto de esta investigación, aunque podría ser una línea interesante para futuras investigaciones. Remitimos a la abundante obra de Rosa María Capel Martínez sobre la instrucción femenina y la condición laboral de la mujer a principios de siglo. Cabe resaltar: CAPEL MARTÍNEZ Rosa María. *Mujer y trabajo en el siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 1999 o CAPEL MARTÍNEZ Rosa María. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)* Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

<sup>824</sup> «El 7 de abril de 1906, *ABC* inició la publicación del suplemento *La Mujer y la Casa*, con clara orientación hacia las lectoras femeninas. Tenía cuatro páginas de 292 por 190 milímetro, y estaba confeccionado a dos columnas con grabados. A finales de 1907 dejó de salir como tal suplemento, para convertirse en 1908, en una sección más del periódico, con una página de extensión y aparición semanal. Esta sección se unía a otra, *La madre y el niño*, iniciada el 8 de marzo de 1907, dirigida también al mismo tipo de público», IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 63.

<sup>825</sup> «Perseverando en sus propósitos, que ha cumplido hasta el día religiosamente, *ABC* seguirá siendo un diario de información gráfica y escrita. Dará noticia de cuanto ocurra en el mundo digno de saberse y reproducirá en excelentes fotograbados —no igualados hasta la fecha por ningún diario— los hechos más salientes de la vida, sucesos de todas clases, retratos, vistas de monumentos y lugares, cuanto constituya, en fin, la actualidad palpitante, principal aspiración del periodismo moderno (...) Los jueves consagraremos con el título *La Mujer y la Casa* varias columnas de texto y grabado a cuanto interesa a la mujer: música, modas, labores, mobiliario, recetas útiles, etc., en forma tan esmerada y cuidadosa, que llenará seguramente los deseos de la más exigente de nuestras lectoras», *ABC*, 17 de diciembre de 1905.

primero número de 1906, no sé publicó por no haber conseguido reunir el material necesario como explicó el propio diario<sup>826</sup>. Pero la realidad fue que la siguiente semana tampoco se pudo publicar, demorando su aparición hasta el 7 de abril de 1906<sup>827</sup>. El propio periódico hablaba del éxito logrado al día siguiente, aunque fuera materialmente imposible hacer una valoración: *Ha obtenido el más lisonjero de los éxitos y nos ha valido efusivas felicitaciones verbales, por carta y por teléfono que agradecemos muy sinceramente*<sup>828</sup>. En el mes de diciembre de este año, se notificó que ya no se iba a publicar *este suplemento*, hasta enero de 1907<sup>829</sup>.

Aunque en enero de 1906 se había advertido que formaría parte del periódico como una sección, lo cierto es que en la revisión de los números de estos años no se ha encontrado, ningún epígrafe en el que aparezca como sección, en las noticias que se publicaban, se hablaba de *suplemento*. Este dato se constata porque *ABC* publicó una serie de vales para conseguir las tapas para la encuadernación de *La Mujer y la Casa* como suplemento independiente (Ilustración 232). El 14 de enero de 1907 debía de haberse reanudado la publicación de esta sección pero por una serie de dificultades no se publicó<sup>830</sup> trasladándose al 22 de enero.

---

<sup>826</sup> «Hoy debíamos inaugurar conforme a lo prometido a nuestros lectores la sección *La Mujer y la Casa*, sección que nos proponemos hacer semanalmente. No habiendo llegado a tiempo el material necesario, para ello preferimos aplazar su publicación para el jueves próximo a inaugurarla con deficiencias que serían inevitables», *ABC*, 1 de enero de 1906.

<sup>827</sup> «Con el presente número de *ABC* comenzamos a publicar, en cumplimiento de anteriores promesas, el suplemento *La Mujer y la Casa*, dedicado a modas, confección, labores femeninas, higiene del tocador, cocina doméstica y arreglo y disposición de las viviendas en cuanto se refiere a su ornato y a las condiciones de salubridad que forman la base del verdadero confort. Nuestro nuevo suplemento cuya redacción ha sido confiada a personas competentísimas, en las variadas materias que comprende, estará profundamente ilustrado, se publicará desde ahora en adelante todos los sábados, día en que el número de *ABC* tendrá, como el presente, carácter de extraordinario y se venderá al precio de diez céntimos en toda España», *ABC*, 7 de abril de 1906.

<sup>828</sup> *ABC*, 8 de abril de 1906.

<sup>829</sup> *ABC*, 18 de diciembre de 1906.

<sup>830</sup> *ABC*, 14 de enero de 1907.

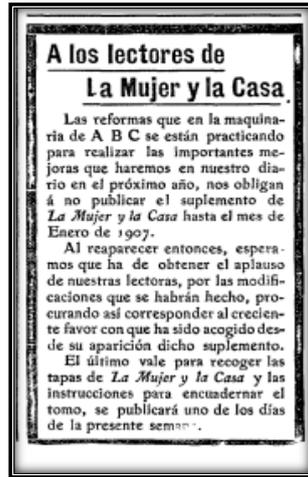


Ilustración 231: ABC, 18 de diciembre de 1906



Ilustración 232: ABC, 23 de enero de 1907

A partir de 1908, volvió a ser una sección dentro del periódico, desde enero hasta octubre de 1908. Durante el mes de julio y ya definitivamente, a partir del 12 de octubre, fue sustituida por la sección *La Madre y el Niño* que se publicó hasta el 28 de diciembre. No obstante, se iba anunciando que la sección *La Mujer y la Casa* volverían a ser un suplemento aparte<sup>831</sup>. Nuevamente, a pesar de lo anunciado, esto no se llevó a cabo hasta mediados de octubre, el 5 de octubre fue la última vez que apareció como sección, por lo que entendemos que a partir de ese momento comenzaría su publicación independiente.

El 18 de noviembre de 1908 se anunció el cambio de nombre de la *Empresa editorial Luca de Tena que próximamente llevará el título de Prensa Española (...)* una Sociedad anónima, con capital de tres millones de pesetas, dividido en acciones de 1000 pesetas. Su finalidad era la publicación de libros y periódicos y muy especialmente los periódicos ya conocidos: *Blanco y Negro*, *ABC*, *Actualidades*, *Gedeón* y *Gente Menuda*. *La Gaceta del crimen* y *La Mujer y la Casa* que como dice el artículo se trata de una *revista mensual femenina*.

Durante los meses de su publicación como sección de *ABC*, estas páginas se estructuraban en base a una crónica extensa, de una página, e incluso a veces dos, escrita por la Vizcondesa B. de Neully, sobre las novedades de la moda de París, la acompañaba una fotografía de un figurín, que aparecía solo algunas semanas, con una breve explicación a pie de foto; un apartado dedicado a la economía doméstica y

<sup>831</sup> «A los suscriptores de *ABC* en plazo próximo publicará la empresa de *ABC* el suplemento *La Mujer y la Casa* en forma de Revista con completísimas secciones de cuanto puede interesar a la mujer. Mensualmente aparecerá un cuaderno de más de 50 páginas con profusión de ilustraciones y su precio para el público será de 50 céntimos de peseta en toda España», *ABC*, 5 abril de 1908.



**EMPRESA PERIODÍSTICA**  
**PRENSA ESPAÑOLA**  
 SOCIEDAD ANÓNIMA  
*Capital TRES MILLONES de pesetas*

PROPIETARIA DE LOS PERIÓDICOS ABC,  
 BLANCO Y NEGRO, ACTUALIDADES,  
 GEDRÓN, GENTE MENUDA, LOS TONOS,  
 Y DE BOCOS, EL THEATRO, LA MUJER Y  
 LA CASA Y LA GACETA DEL CRIMEN,  
 PRÓXIMOS A PUBLICARSE.

PRESIDENTE DEL CONSEJO  
 DE ADMINISTRACIÓN  
**D. TORCUATO LUCA DE TENA**  
 DIRECTOR GERENTE .  
**D. JOSÉ DE ELOLA**  
 DOMICILIO SOCIAL  
**SERRANO, 56, MADRID**

*Ilustración 234: ABC, 3 de Julio de 1909*

≡ **Muy interesante**  
 para nuestros lectores ≡

Desde el 1.º del próximo Junio, la importante revista **BLANCO Y NEGRO**, que ha entrado este año en el veinte de su publicación, constará de cuarenta y cuatro páginas, en vez de las veintiocho, de que se compone actualmente.

En todos los números publicará bellísimos grabados en color, debidos a los más reputados artistas, y cuentos y poesías de eminentes literatos nacionales y extranjeros.

Bajo el epígrafe de «La Mujer y la Casa», dedicará varias páginas a modas y a cuanto pueda interesar a la mujer; y con el título de «Gente Menuda» insertará una amenísima sección para los niños, entre los que repartirá mensualmente trescientos regalos.

Dedicará diez y seis ó más páginas de magníficas fotografías a registrar las más interesantes **ACTUALIDADES** de la semana, y varias columnas de texto y grabados a la sección de Curiosidades, novela encadenable, concursos con premios, u otros originales análogos.

Todos los ejemplares que publique **BLANCO Y NEGRO** durante Junio irán numerados, y al finalizar el mes se verificará entre ellos un sorteo de cincuenta regalos consistentes en varios cuadros al óleo de reputados artistas, objetos de arte, lujosos abanicos, sombrillas y relojes de bolsillo para señora y caballero.

La seriedad y el crédito que desde hace veinte años goza **BLANCO Y NEGRO** es la mejor garantía que puede ofrecer al público de que cumplirá, como siempre, sus promesas.

Debido a esta gran reforma, **BLANCO Y NEGRO** será, sin disputa, la mejor revista de su clase, y a pesar de ello su precio seguirá siendo el de 30 céntimos—TREINTA CÉNTIMOS—en toda España.

Compre usted el número extraordinario que publicará **BLANCO Y NEGRO** el miércoles 1.º de Junio.

*Ilustración 235: ABC, 22 de mayo de 1910*

Durante el año 1910, no se publicó esta sección en *ABC*. Desde enero hasta abril, apareció el mismo anuncio que ya hemos visto el 3 de julio de 1909 (Ilustración 234) donde se explicaba que junto con la *Gaceta del crimen*, estaban *próximo a publicarse*, entendemos que como suplemento. No tenemos constancia de que finalmente fuera así, porque pasó a formar parte del semanario *Blanco y Negro* en 1910. A partir de mayo ya se daba noticia de su próxima aparición (Ilustración 235):

*Desde el 1º del próximo junio, la importante revista Blanco y Negro, que ha entrado este año en el veinte de su publicación, constará de cuarenta y cuatro páginas en vez de las veintiocho de que se componen actualmente.*

*En todos los números publicará bellísimos grabados en color, debidos a los más reputados artistas y cuentos y poesías de eminentes literatos nacionales y extranjeros.*

*Bajo el epígrafe «La Mujer y la Casa» dedicará varias páginas a modas y a cuanto pueda interesar a la mujer; y con el título «Gente Menuda» insertará una amenísima sección para los niños entre los que repartirá mensualmente trescientos regalos.*

*Dedicará dieciséis o más páginas de magníficas fotografías a registrar las más interesantes actualidades de la semana varias columnas de texto y grabados (...) Debido a esta gran reforma, Blanco y Negro será, sin disputa, la mejor revista de su clase, y a pesar de ello su precio seguirá siendo el de 30 céntimos en toda España*<sup>832</sup>.

<sup>832</sup> *ABC*, 22 de Mayo de 1910.

Durante los siguientes meses, hasta concluir el año, *ABC* se hizo eco y en el anuncio de la publicación del semanario *Blanco y Negro*, aparecía mencionada esta sección. También en *Blanco y Negro* se publicó el 21 de mayo un anuncio similar<sup>833</sup>, donde se explicaban las novedades citadas anteriormente y que la publicación saldría el miércoles, en lugar del sábado.

Desde el 1 de junio hasta el 21 de diciembre de 1910 apareció todas las semanas en *Blanco y Negro*. Parece que después de tantas idas y venidas los editores habían dado por concluido el modo de presentar esta sección decantándose porque formara parte de este semanario. A partir de 1914 tuvo una apariencia más sencilla, desapareció el rotulo característico que enmarcaba el título, obra de Varela y de Arija. La sección se prolongó, con la evolución pertinente, hasta entrados los años treinta.

En 1910, se incorporó el apartado *Páginas femeninas. Crónica de París*, sección dedicada a la moda escrita por María de Perales bajo el seudónimo de Condesa d'Armonville. Estas *Crónicas de París* ya se habían publicado durante dos meses en la revista *Actualidades*<sup>834</sup> (Ilustración 236), pero al desaparecer esta publicación, pasó a integrarla las páginas de *Blanco y Negro*.

El esquema compositivo en *Actualidades*, era muy similar al que siguió posteriormente en *Blanco y Negro*. Aparecía en la segunda página de la revista el título de la sección: *Modas de Primavera* encuadrado en una cenefa sencilla, el subtítulo: *Páginas femeninas: Crónica de París*. Constaba de una fotografía de un figurín del fotógrafo Reutinger y una crónica bastante extensa de la Condesa d'Armonville que no era la explicación del figurín, sino una explicación de las últimas novedades de la moda traídas de París. Excepto la primera crónica del 7 de abril todas estaban firmadas por ella. Las fotografías eran de gran calidad y como novedad los vestidos que lucían los figurines estaba confeccionados para actrices: Mlle Renata Desprez (el 7 de abril y el 21 de abril), Mlle Bordoris (el 14 de abril), Mlle Prince (27 de abril), Linne de Pougy (18 de mayo)

---

<sup>833</sup> Concuerda con lo que dice Iglesias; este autor explica que el 21 de mayo de 1910 *Blanco y Negro* anunció una serie de innovaciones entre las que se encontraba el número de páginas que pasaba de 28 a 44, el motivo del aumento de páginas se debió a incluir las nuevas secciones. IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística...*, p. 100.

<sup>834</sup> En *Actualidades* se publicó los días 7, 14, 21, y 27 de abril y los días: 4, 11, 18 y 25 de mayo de 1910.



Ilustración 236: Actualidades, 14 de abril de 1910



Ilustración 237: Actualidades, 27 de abril de 1910

### 9.3.3 La moda en La Mujer y la Casa

El primer número se publicó el 22 de julio de 1900, tuvo mucho éxito como se recoge en la sección de anuncios y mejoras Mesa Revuelta<sup>835</sup> (Ilustración 238). El segundo número corresponde al 11 de agosto de 1900.

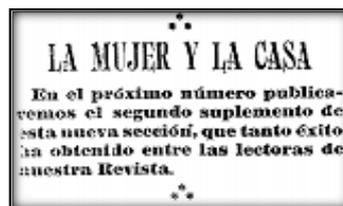


Ilustración 238: Blanco y Negro, 28 de julio de 1900

Se han podido consultar un total de cuarenta y dos crónicas a partir del 22 de julio de 1900 hasta el 3 de diciembre de 1904, como se pueden ver en la tabla

<sup>835</sup> Blanco y Negro, 28 de julio de 1900, p. 18.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
1900							Día: 22	día: 11	días: 1, 15 y 29	días: 13 y 27	día: 19	días: 8 y 22	10
1901	días: 5, 12, 19 y 26	días: 2, 9 y 23	días: 9, 16 y 30	día: 13	–	día: 22	–	–	–	día: 5	día: 9	–	14
1902		día: 22	–	día: 12 y 19	–	–	–	–	–	día: 4	–	–	4
1903	día: 10	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
1904	día: 9	día: 13	día: 12	día: 16	día: 21	día: 11	día: 2(se publicó suelto el figurín del día) 9	día: 6	día: 3	día: 1	día: 5	día: 3	13
T	6	5	4	4	1	2	3	2	4	5	3	3	42

Tabla 3: Días en los que se publicó *La Mujer y la Casa* (1900-1904)

Durante los dos primeros años el suplemento se presentó, como otras páginas de la revista, con un titular decorado con dibujo modernista de Valera: las letras del título se ubicaban en un círculo rodeadas de elementos vegetales de aspecto sinuoso según la estética característica del pintor; bajo el anagrama, separado por pequeñas grecas vegetales, se leía: *suplemento de Blanco y Negro, núm..., modas, muebles, labores, concursos femeninos* (Ilustración 239). Este apartado habitualmente, constaba de tres o cuatro páginas dedicadas a distintos asuntos: consejos y prácticas higiénicas para el aseo personal o la limpieza de la casa; decoración y muebles<sup>836</sup>, educación de los niños, etc. y la crónica propiamente de moda firmada por Mad. Mussy.

<sup>836</sup> En estos años, sobre todo 1900, se publicaron un gran número de fotografías y dibujos de Varela sobre joyas y muebles modernistas. Por ejemplo, el 15 de septiembre de 1900 apareció el famoso *jarrón para agua de cristal y plata*, obra de Varela. La moda y la decoración se situaron bajo el mismo techo artístico gracias a la calidad de estas imágenes.

En 1902 se produjo un cambio, solo se publicó en tres momentos y cambió su imagen con una apariencia mucho más sencilla; pasó de ser un suplemento a ser una sección de la revista de dos páginas con distintos asuntos relacionados con la moda. A lo largo de 1903, continuó ese vacío *La Mujer y la Casa* únicamente salió publicada el 10 de enero y salvo dos fotografías de Reutinger, publicadas el 14 y el 21 de marzo, no hubo más noticias de moda<sup>837</sup>. En 1904, volvió a mejorar la presentación y la calidad del apartado oscilando entre tres y cuatro páginas; con los mismos temas: la casa moderna, modas, recetas de cocina y distintos consejos prácticos para el hogar. En general el tema de la moda volvió a dar un giro y, además de aumentar el número de figurines, el titular se presentó con un nuevo formato, también obra de Varela, muy parecido al del año anterior.

En el primer número de esta sección los editores explicaron el por qué de este nuevo suplemento y aprovecharon para dejar de manifiesto, la importancia de esta publicación situada al mismo nivel que otras europeas<sup>838</sup>:

*En los años de próspera vida de Blanco y Negro, hemos procurado colocarlo a la altura de las grandes revistas extranjeras, lo mismo por su aspecto artístico que por sus originales literarios. Hoy ya no es jactancia nuestra asegurar que Blanco y Negro es el periódico de Europa que a precio más económico proporciona a sus compradores páginas a color de extraordinaria belleza, firmadas por artistas eminentes, estampadas con igual perfección.*

---

<sup>837</sup> El motivo por el que la información sobre moda en 1903 fuera tan pobre, probablemente se debiera a que en ese mismo año comenzó a publicarse el periódico diario *ABC*, que en sus inicios sacó una pequeña sección de moda titulada «*Crónica general de moda desde París*»

<sup>838</sup> *Blanco y Negro*, 22 de julio de 1900.



1900 y 1901



1902



1902



1903



1904

Ilustración 239: evolución de los titulares

Las razones por las que habían decidido realizar este suplemento, también quedaban expuestas:

*La cultura de una país no solo se exterioriza por sus creaciones artísticas y literarias; la elegancia de sus mujeres, lo exquisito de las costumbres, la belleza de los hogares, son datos muy importantes para juzgar del adelanto y de la felicidad de una nación.*

En esta declaración de intenciones se percibía un claro deseo de dignificar la moda —asociándola al progreso cultural— y de desvincularla de los figurines a los que critica porque *amaneran la moda y amañecan la figura humana*. Lo que se pretenden es mostrar una moda más real, de mayor calidad a través de

*reproducciones de los vestidos confeccionados por los mejores modistos parisienses y puestos sobre los cuerpos de sus oficialas o de sus más elegantes clientes.*

## ***I. Año 1900: Desde París***

La información sobre moda se presentó de distintas maneras a lo largo de estos cuatro primeros años. En el año 1900 fue la crónica *Desde París* firmada por Mad. Mussy, la que incluía las novedades procedentes del país vecino, se trataba de una crónica muy próxima, en cuanto a contenido y estilo, a las que se publicaban en las revistas de moda contemporáneas y que ya hemos visto en las páginas de *Blanco y Negro* en los primeros años. Estas crónicas resultaban muy completas porque el texto y la imagen se complementaban, de manera que las descripciones que hacía Mad. Mussy se podían ver en las fotografías o en los dibujos que acompañaban las crónicas. La mayoría de las prendas que se describían en este año se enunciaban por su composición textil o por su función. Esta clasificación nos servirá para hacer el estudio de la moda a lo largo de estos años.

### ▪ **Prendas, tejidos y formas**

A la hora de describir *las toilettes* era fundamental hablar de los tejidos, estos variaban dependiendo del tipo de prenda. Las crónicas eran muy ricas en la información sobre este aspecto y en muchos casos era lo primero que describían, el gran desarrollo que la fabricación industrial de telas estaba teniendo desde el siglo pasado, permitía que hubiera cada temporada nuevos tejidos y composiciones que se ponían de moda rápidamente, los nombres con los que se clasificaban estas telas eran muy variados y cada año surgían nuevos términos. Las cronistas solían mantener los nombres franceses.

Se inicia esta serie *Desde París*, con una descripción de un traje que titula: *Traje de Garden Party de crespón blanco-crema con adornos de gasa, encajes y bordadas guirnaldas*<sup>839</sup>. Como se aprecia en la ilustración (Ilustración 240) y explica al final de la crónica, era un traje versátil ya que el crespón blanco era un tejido apto para distintas funciones. La elegancia de la forma, la originalidad del plegado en el cuerpo y en las mangas, la decoración con guirnaldas de flores muy del gusto del momento, lo hacían apto para *asistir a una comida* —que no debía tener la calidad de

---

<sup>839</sup> *Blanco y Negro*, 22 de julio de 1900, nº 480. (este número se ha consultado del original, no aparecen número de páginas).

un banquete—, resultaba apropiado para asistir *al teatro* —siempre que no requiriera llevar escote— y también para asistir a un *garden party de muchas campanillas*, a un *concierto*, o a un *baile en un casino de elegante y concurrida playa*.



*Ilustración 240: 22 de julio de 1900*

El siguiente *Traje de paño azul lino, con ancho volante en forme y tiras bordadas*<sup>840</sup> (Ilustración 241). Este vestido había sido confeccionado por una *célebre modista*. El color elegido, dentro de la gama cromática de los azules era el azul lino<sup>841</sup>. La cronista deja constancia de que se trata de una traje para dama joven; la tonalidad del azul lino aunque no fuera especialmente brillante no la hacía adecuada para una dama de más edad. El paño resultaba un tejido apropiado para los trajes de diario y de media estación. Teniendo en cuenta que la crónica se publicó en el mes de agosto, se entiende que se estaba anunciando la llegada de las prendas otoñales. Al principio estos paños solían ser de telas oscuras, pero en el cambio de siglo se añadieron otras tonalidades<sup>842</sup>. Durante estos años, fue muy habitual la confección de

<sup>840</sup> *Blanco y Negro*, 11 de agosto de 1900, p. 10.

<sup>841</sup> «Coloración específica clara, azul purpúrea y moderada, cuya sugerencia origen corresponde a la pigmentación floral del *lino*», SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal...*, p. 136.

<sup>842</sup> «Se propuso un cambio, dando lugar a paños o lanas de color blanco, azul, rosado o color paja, entre otros. Sin embargo, para las señoras de cierta edad se destinaron otros colores intermedios,

faldas, chaquetas y abrigos de este tejido; su éxito provenía de la gran variedad de paños: más toscos o más finos y las dimensiones de estas piezas. Según Pasalodos, los comerciantes ofrecían anchos que variaban entre un metro y treinta centímetros y un metro cuarenta centímetros<sup>843</sup>.

La forma de la falda lleva *ancho volante en forme, plegado todo el y ostenta además, (...), una tira que lo mismo puede ser de gro o de moaré; ha de ser un tira ilustrada es decir, con dibujo o con bordados*. Como se aprecia en la ilustración, la forma de la falda es plana y estrecha en las caderas y se va abriendo conforme llega al suelo donde finalmente reposa. A esta forma se le llamaba *corola*<sup>844</sup>, por asemejarse a una flor dispuesta boca abajo. El conjunto lo completaba un bolero o chaquetilla corta del mismo paño que deja ver el *corselete*<sup>845</sup> *de flexible seda también azul*. Bajo la chaqueta asoma *la camiseta: de este tono y de finísima muselina con su vaporosa chorrera*. El sombrero que acompaña el conjunto es una *toque de tul negro con lentejuelas de acero; la hebilla que sujeta el rouleau es de strass; las plumas son lisas y van acompañadas de varios lazos de negro y liso tul, entre cuyos pliegues asoma un esprit de tornasolados matices*.

---

como el caoba, el gris pizarra o el corinto», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 778.

<sup>843</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 780.

<sup>844</sup> Como dice el historiador Boucher, «las faldas con forma o plisadas caen rectas y se ensanchan al llegar al suelo, lo que algunas gacetilleras denominan “vestidos flor” o “corola”» BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 388.

<sup>845</sup> Es una especie de fajín o cinturón ancho muy utilizado en estos años, para marcar y entallar la cintura y separar el cuerpo de la falda.



*Ilustración 241: 11 de agosto de 1900*



*Ilustración 242: 11 de agosto de 1900*



*Ilustración 243: 11 de agosto de 1900*

En segundo lugar describe *Una blusa con entredoses broderie y cintas chinees* (Ilustración 243). La blusa era una pieza esencial en el vestuario femenino, y

aunque se estaba poniendo de moda el corte princesa en los vestidos, todavía tendrían que pasar diez años para que esta decayera:

*Inglesas y francesas, las más elegantes, son partidarias acérrimas de la blusa, lo mismo si se trata de la más sencilla y práctica, hecha de franela, de percal, de muselina o de surah, que de la lujosa de encaje, la vistosa de raso y la magnífica de terciopelo.*

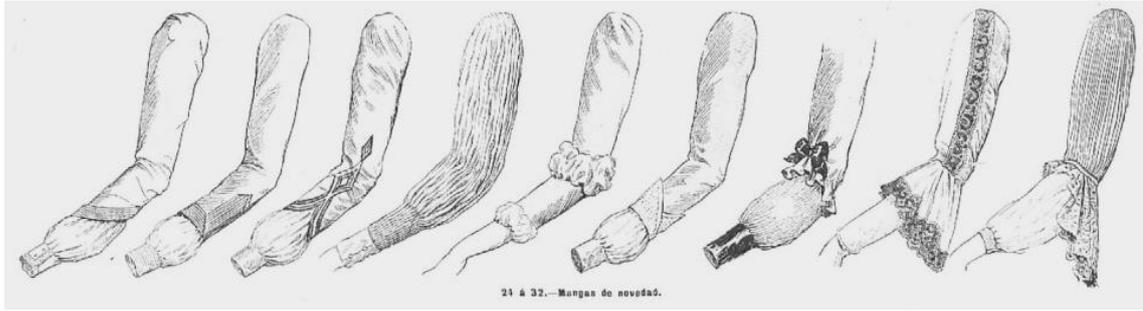
Sobre el tejido de la blusa decía la cronista que debía ser *de seda o de batista blanca*, puesto que el entredós que iba encima era transparente. La superficie la formaban filas alternas de entredoses *broderie* (como ella misma explica es un tipo de encaje similar al de *valenciennes* pero más grueso), y cintas decoradas llamadas *chinees*, porque van bordadas con flores diminutas.

El tercer vestido es un *traje princesa gris plata*. (Ilustración 242). La cronista reflejaba su preocupación por la longitud de las faldas y su consecuente incomodidad; aunque se habían superado los impresionantes volantes barrederos que adornaban las faldas de los últimos años del siglo XIX, la ruptura con todo lo que fuera superfluo, todavía no se había logrado:

*Si alguna esperanza había de que las faldas fueran menos largas, creo que este figurín destruirá tales esperanzas ¡Ya lo ven ustedes! ¿Se comprende que exista la comodidad, que se puedan dar pasos con toda esa abundancia de tela, descansando en el suelo? Pero la moda es la moda, y es casi siempre muy tirana. Hay que acatar sus caprichos como si fueran leyes.*

Indudablemente, estas consideraciones hacían mella en las mujeres y es lógico pensar que los cambios en la longitud de las faldas y, sobre todo, la simplicidad de los años posteriores se debía, en buena parte, a la publicación de este tipo de reflexiones.

Respecto a las formas de las magas empezaban a confeccionarse muy ajustadas y largas; en este caso se trataba de una *manga ceñida larga Renacimiento*. En *La Moda elegante* de ese mismo año, se publicó un dibujo de las *mangas novedad*, en el que podemos observar estas nuevas formas más estrechas (Ilustración 244).



**Ilustración 244: La Moda elegante, 30 de agosto de 1900**

En el mes de septiembre se anunció otro vestido de tejido de lana: *Traje de finísima lana, color gris ratón con adornos de muselina de seda y terciopelo es toilette para señora joven*<sup>846</sup>. (Ilustración 245) Este vestido presenta la falda decorada con numerosos pliegues pespunteados como los que hemos visto anteriormente. La camisa, sin embargo, estaba confeccionada con tejidos más finos: *Las mangas y el camisolín son de muselina plegada, esa que luce y dura mucho, aquí le llamamos plisse indeplissable, nada menos.*



**Ilustración 245: 15 de septiembre de 1900**

Una de las cosas que más llama la atención es que la tendencia hacia la desornamentación, que se venía gestando desde los últimos años del siglo XIX, como

<sup>846</sup> *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1910, p. 10.

una característica positiva más afín a los nuevos tiempos, tanto en la decoración de vestidos y sombreros, como en las formas (lo hemos visto en el deseo, de omitir todo lo que fuera superfluo: como la excesiva largura de las faldas), parecía que todavía no alcanzaba a despojar por completo los elementos superfluos de los vestidos. En estos momentos el adorno a base de encajes, cintas o flores prendidas, era muy habitual y formaba parte de los cánones estéticos de la indumentaria. Era necesario que tuviera una buena dosis de estos motivos para que la *toilette* estuviera *a tono*. No hay que perder de vista la importancia de las industrias encajeras tradicionales y las ferias que tenían lugar en varias ciudades europeas.

En el caso que aquí se describe aparecía igualmente decorado el *corselete*, la manga y el borde del vestido. El material elegido para estos adornos era el terciopelo, además de un color muy atrevido el *mandarina*. (...) *Y las guarniciones que vemos bordadas formando caprichosos dibujos están hechas con sedas y felpillas negras; considerando que el vestido es color gris ratón, esta combinación cromática resultaba, realmente, muy atrevida.*

Una de las formas más originales y que identificaron toda una época, fue el ablusamiento de la parte delantera de los cuerpos<sup>847</sup>. Esa forma tan peculiar que veremos en los siguientes años de manera más exagerada en los llamados *buches de paloma*. En estos momentos no aparece tan acentuado y veremos como conviven los cuerpos *flojos*, con otros más ajustados. Así describe el cuerpo: *Ablusada la hechura del corpiño, ancho de ambos lados, y por detrás del corselete: larga la manga y largo también el puño*. La figura femenina delgada y esbelta emerge como ideal de belleza, para eso era necesario marcar el talle y ajustarlo con estos *corseletes* o con los cinturones ceñidos, la consecuencia era que el cuerpo se acortaba y el recurso para darle longitud era dejar sueltos los cuerpos por delante, ablusarlos para darles esa sensación de esbeltez.

Pero el gran artífice de la silueta femenina continuaba siendo el corsé, un corsé que en este inicio de siglo tenía unas características y unas peculiaridades bien

---

<sup>847</sup> Según Morales estos ablusamientos surgidos al inicio del siglo están directamente relacionados con la supresión de los cuerpos emballenados, primer paso hacia la supresión del corsé «Es evidente el forcejeo, la lucha de la Moda por liberarse de muchas cosas...entre ellas las ballenas. Y, antes de que estas caigan de los corsés, se destierran de los cuerpos. Entonces estos se aflojan un poco, se ablusan por delante, en una especie de *buche*, unas veces breve, otras más largo, que acentúa la forma del estómago saliente y el vientre hundido: la luna en cuarto menguante...Sobre el cuerpo o formando el cuerpo, suelto sobre un alto cinturón o faja se lleva a veces esa graciosa prenda de origen español que La Moda, a través de todas las modas, toma y deja mil veces: el bolero, torera o fíguro», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 105.

definidas, tenía que ser alto y ceñir, así lo describe también la cronista de *La Moda elegante*<sup>848</sup>.

Los vestidos *de soirée*<sup>849</sup> (Ilustración 246), se presentaban mucho más recargados tanto por la riqueza de los tejidos, como por la ornamentación complementaria a base de encajes de gran valor. En la fotografía podemos identificar algunos rasgos característicos. Continuaban de moda los boleros cortos que aparecían en todo tipo de vestidos, también en los de más vestir, aunque estos lógicamente irán mucho más recargados: *el corpiño es un corto y gentil bolero de encaje negro. Pero no le llamemos encaje llamémosle más bien tul bordado*. La falda, a su vez, va toda decorada con este encaje que aumenta su espesura al final:

*Y este bordado arrecia, al final puesto que no bien empieza a convertirse en ancho volante bordado o incrustaciones (lo mismo puede ser una cosa que otra), se hace más fuerte, más espeso. Levanta de un lado esta linda sobrefalda, y lo hace con intención poco modesta, porque apareciéndole excesiva humildad que solo se trasparente la falda de abajo, toda ella blanca y de encaje “renacimiento”, decide descubrirla por completo de un lado (...) así luce a sus anchas el tejido de la primera falda.*

Es de proporciones generosas, como se aprecia en la fotografía, los encajes de la falda interior, cuelgan generosamente por delante al igual que lo hace la cola por detrás. La sobrefalda, podríamos decir que era la evolución lógica de la polonesa<sup>850</sup> pero con una serie de connotaciones distintas impregnadas por ese gusto que avanza a pasos agigantados hacia la simplicidad y que huía, también a gran velocidad, de los recargamientos de hacía treinta años. La doble falda todavía duraría unos cuantos

---

<sup>848</sup> «Convencida estoy de que, por poca que sea la presunción de cualquier señora, no habrá ninguna que desidiosamente vaya a comprar el primer corsé que le presenten, moldeado al talle de un maniquí cualquiera, sin preocuparse de si con él conseguirá lo que de derecho debe exigírsele. Es de todo punto indispensable que los corsés se hagan á medida, y para convencerse de esta necesidad no necesita cada cual otro argumento que aquellos que les sugiera la propia observación al reparar cómo cambia el cuerpo de una señora en relación directa con la mayor ó menor perfección del corsé que lleve. Tan es así, que el mejor modisto del mundo no acertaría á hacer un buen traje si aquella á quien ha de vestir no estuviese ya preparada con un corsé bien hecho. Al hablar de esta prenda, no me parece, inútil advertir que la moda empieza á desechar esos corsés cortos, especie de corpiños, que sujetan poco y visten menos aún: éstos han tenido que ceder el sitio á los largos, á aquellos cuyas líneas más razonadas aprisionan el cuerpo en forma conveniente», *La Moda elegante*, 22 de agosto de 1900, p. 362.

<sup>849</sup> *Blanco y Negro*, 15 de septiembre de 1900, p. 10.

<sup>850</sup> Como dice Pena «La pieza imprescindible del vestir femenino entre 1868 y 1890 fue la polonesa, es decir, la sobrefalda. En veinte años experimentó tal diversidad formal que hubieron de inventarse nuevas denominaciones, como “túnica” (más o menos, sobrevestido) y “traje de encima” (a falta de mejor nombre, cualquier prenda sobrepuesta a la falda)», PENA GONZÁLEZ, Pablo. «La moda en la Restauración...», p. 12.

años más, hasta entrado el siglo XX, evolucionando cada vez más hacia la descarga de volúmenes.

Respecto a los colores de las telas, quedaba de manifiesto que las telas claras, los sombreros vaporosos y los adornos eran más adecuados y que con todo esto las mujeres parecían más jóvenes y mejor vestidas.



*Ilustración 246: 15 de septiembre de 1900*

El último vestido fue una *toilette de paseo* (Ilustración 247) El tejido con el que está confeccionado es el llamado *eolienne*<sup>851</sup>, de características ligeras, que define como especie de *trasparente, brillante y fina siciliana, el fondo es crema y el dibujo lo forman grupitos de amapolas artísticamente separados*. Esta falda al igual que la anterior era *larga por delante, lleva a demás bastante cola*. El cuerpo *resulta algo flojo*, todavía no nos encontramos con los ablusamientos exagerados de años después pero ya se percibe que los cuerpos entallados estaban pasando de moda.

---

<sup>851</sup> Aunque no hemos encontrado la composición de este tipo de tejidos, por las connotaciones de su propio nombre podemos deducir que se trataba de un tejido con poco cuerpo, más bien etéreo.

Respecto a la decoración de las prendas un elemento fundamental fueron las cintas que se disponían en los sitios más variados. Destaca sobre otros materiales las de terciopelo negro (volveremos a ver estas cintas en la decoración de los vestidos en 1910): *las cintas de terciopelo negro, las estrechas particularmente, están en todo: en corpiños, cuellos, corseletes, fichús, camisolines, camisetas, pecheros y corbatas.* En la fotografía se puede apreciar esta decoración en los bordes y en el contorno de la orilla de la falda. Un detalle que conviene resaltar, en cuanto a la fotografía es que era la primera vez que aparecía una nota de color, en la decoración que en este caso se ha centrado en la sombrilla amarilla.



*Ilustración 247: 15 de septiembre de 1900*

El otro vestido es un *traje de siciliana verde con lunares blancos*<sup>852</sup>. (Ilustración 248). La gran novedad de este vestido es que la tela tenía dibujo, se trataba de unos *lunares blancos* muy pequeños. Un motivo decorativo habitual sobre todo a partir de 1901, de todos los tamaños o incluso en degradación. El *corselete* dice que *es un cinturón que ha de usarse mucho este invierno*, cuya finalidad como ya hemos dicho anteriormente era, *alargar el talle, ya que la delgadez es hoy la gran*

---

<sup>852</sup> *Blanco y Negro*, 29 de septiembre de 1900, p. 12.

*aspiración de las elegantes.* Esta falda como las que hemos visto anteriormente iba muy ajustada a la cadera y el vuelo se iniciaba hacia mitad de la pierna *tiene esta falda bastante vuelo por abajo, ninguno por arriba. Ya ven ustedes como va abrochada de modo que abulte lo menos posible.*

La moda estrecha empezaba a posicionarse y esto conllevó algunas transformaciones, no solo en el modo de confeccionar, sino también en el uso de enaguas ahuecadoras; un mes antes en *La Moda elegante* ya se había hecho alguna consideración al respecto<sup>853</sup>.



*Ilustración 248: 29 de septiembre de 1900*

Con la proximidad del invierno los tejidos evolucionaron hacia telas más recias y abrigadas. En el mes de octubre se anunció un *Traje de paño negro con aplicaciones bordadas*<sup>854</sup>. Afirmaba la cronista que se trataba de un traje *para recepción*. El paño utilizado era el llamado *paño de damas*, cuya peculiaridad era

---

<sup>853</sup> Los volantes ahuecadores no tenían mucho sentido en un cambio de silueta tan notorio, aunque habrá que esperar hacia 1906 con el sello de autoridad que otorgó Poiret a esta decisión, la realidad es que mucho antes ya se hablaba en las crónicas, aún haciéndolo compatible también con el encanto de los volantes y su llamativo ruido al caminar, de la necesidad de aligerar o incluso suprimir: «En cuanto á las enaguas propiamente dichas, no habrá lugar á muchas observaciones, pues hace tiempo que se dieron por suprimidas en atención, quizás, á que con las faldas ceñidas es necesario suprimir cuanto se pueda alrededor de las caderas», *La Moda elegante*, 29 de septiembre de 1900, p. 362.

<sup>854</sup> *Blanco y Negro*, 13 de octubre de 1910, p. 12.

que resultaba más fino *y es tejido tan dócil, que los pliegues se hacen solos*. Los pliegues como se aprecia en el dibujo (Ilustración 249) seguían de moda. También en este caso aparecen respunteados en su inicio. El cuerpo estaba formado por un *bolero*, decorado con *las mismas aplicaciones que guarnecen el delantero o tablier de la falda*. Las llamadas corbatas que aquí también se describen resultaban un complemento muy elegante para las camisas; las referencias en las revistas de moda son muchas y muy variadas sus formas, constituían una prenda exenta y estaba confeccionada a base de encajes u otros tejidos de mayor vistosidad.



*Ilustración 249: 13 de octubre de 1900*

En este mismo número se describió una *toilette de paseo*. Se trataba de un gabán o como específica un *gabán-saco*, que no tenía otra diferencia que la *de ser más largo*. A la cronista, no le parecía que resaltara la figura esta hechura, que aunque mantiene la línea recta propiciaba, en cierta medida, la forma de saco ya que no aparecía entallado en ninguna parte: *Reconozco que es cómodo y que resguardaba del frío y del polvo, que no estropea el corpiño; pero no hace favor ninguno a la figura*. La descripción que hacía estaba muy pormenorizada:

*Es de paño beige muy claro; que las solapas de ese corte especial tan complicado, son de terciopelo marrón, dejando ese ancho borde para*

*varias hileras de pespuntos. Esas cuatro margaritas, así como la quinta colocada por especial capricho de la moda, al final, van bordadas en aquellas prendas que más fuertes y menos a propósito para flores son, es uno de los más elocuentes detalle de exquisitez.*

En las formas curvas de las solapas y en la decoración con motivos vegetales, podemos ver elementos propios de la decoración modernista. Estas prendas de abrigo se confeccionaban más largas al haber disminuido considerablemente los volúmenes de las faldas. Las prendas cortas poco a poco cayeron en desuso mientras triunfaban los abrigos y gabanes largos como veremos en los años posteriores.

Continuando la evolución cronológica a finales de octubre se publicó un nuevo traje titulado: *Traje de lana mezclilla*<sup>855</sup> (Ilustración 250). La hechura de la falda era muy similar a los ejemplos anteriores como se puede observar iban abrochadas por detrás y cada vez resultaban más ajustadas por lo que el corte era diferente al de los años noventa. La cronista que describe esta falda conocía muy bien el arte de la confección:

*Lisa ceñida, abrochada por detrás (...) y las costuras, apenas indicadas al empezar, convertidas en pliegues sastrero al seguir, quedan sueltas al finalizar para acabar con libertad formando pliegues desplegados que se parecen a volante, aunque no lo sean; esto hace efecto precioso, sobre todo tratándose de esas lanas inglesas, que tan perfectamente caen.*

Del cuerpo, aunque parece un fígaro o un bolero, *se trata de una blusita con tendencia a fígaro o bolero*, y la unión a la falda se realiza *cosida a un cinturón de la misma tela, lo cual contribuye a lo «bombacho».*

---

<sup>855</sup> Blanco y Negro, 27 de octubre de 1900, p. 6.



*Ilustración 250: 27 de octubre de 1900*

En los meses más fríos se anunciaban todo tipo de prendas de abrigo. Las crónicas mostraron un interés cada vez mayor por el uso de la piel.

En el mes de noviembre se publicaron como novedades tres abrigos<sup>856</sup>: *uno de paño verde con adorno de astracán*<sup>857</sup>, *un gollet de nutria con adorno de marta* y *una toilette de paño color café y fígaro de astracán*. El consumo de pieles se estaba desarrollando mucho, por lo que alguna especie ya estaba en proceso de extinción. Es lo que pasaba con la nutria de mar: *sirvan también estas líneas de expresiva condolencia ante la desaparición de la nutria de mar extinguida hoy por causa de lo muy codiciada que ha estado siempre*.

Los cuellos de estos abrigos se caracterizaban por estar levantados y tiesos como se aprecia en las fotografías (Ilustración 251). *El collet*<sup>858</sup> de nutria lo describía como un abrigo lujoso, confeccionado con la combinación de pieles de gran

<sup>856</sup> *Blanco y Negro*, 10 de noviembre de 1900, p. 12.

<sup>857</sup> Piel del cordero recién nacido de una raza originaria del Tunquestán.

<sup>858</sup> El collet, o *gollet*, que había estado de moda en los últimos años del siglo XIX, era una prenda de abrigo corta sin mangas, a modo de capelina con cuello muy grande y hacia arriba. En los números de *la Moda elegante* correspondientes al invierno de 1899 hay numerosas referencias a esta prenda.

categoría: *de nutria guarnecida de marta, amplio él y más largo por detrás que por delante que va forrado de chinchilla*<sup>859</sup> y que también ostenta cumplido y alto cuello.



*Ilustración 251: 10 de noviembre de 1900.*

El otro modelo que presenta era un abrigo muy corto, un fíguro<sup>860</sup> de astracán que, aún no siendo una piel de gran categoría, se consideraba entre las elegantes.

Había una gran diversidad de abrigos, formas, tamaños, y materiales, muchas veces confeccionados a base de combinaciones audaces de pieles mezcladas entre sí o con otro tipo de tejidos, sobre todo, encajes. Cada uno de estos abrigos resultaba adecuado para acompañar a un tipo de vestido, para un tipo de edad o para un tipo de acto social. En la imagen que adjuntamos (Ilustración 252) publicada en *La Moda elegante* podemos ver esta variedad. Destacaba como elemento común a todos, los grandes cuellos elevados, aun cuando el resto de piezas del abrigo fueran minúsculas, como los abrigos cortos a modo de chaquetillas entalladas, que dejaban libre el talle, y otras prendas de abrigo sueltas como estolas, echarpes, etc. Acompañaban estas prendas los manguitos que, como se aprecia en las fotografía, eran de proporciones pequeñas.

---

<sup>859</sup> «Piel suave y tupida del roedor del mismo nombre que vive en los Andes. Suele ser de color gris claro con una raya negra a lo largo de la cola. Se puso de moda a principios de siglo para adornar capas y abrigos. Más o menos desde 1900 casi toda la chinchilla que se utiliza en la confección se cría en granjas», O'HARA Georgina. *Diccionario de la moda...* p. 69.

<sup>860</sup> La creatividad de los peleteros les llevaba a confeccionar en piel estas hechuras tan pequeñas «El bolero es en otras ocasiones un verdadero abrigo realzado con preciosos adornos. Tal es, por ejemplo, el del croquis también de breitschewanz. Los delanteros van marcados por una banda de cebellina; alrededor do la espalda», *La Moda elegante*, 6 de noviembre de 1900, p. 482.



*Ilustración 252: La Moda elegante, 30 de noviembre de 1900*

Un resumen muy esquemático pero valioso de lo que fueron las nuevas hechuras apareció publicado en la primera página de *La Mujer y la Casa* del 8 de diciembre<sup>861</sup>; la autora era la periodista Josefina Pujol Collado. Según ella había mucho que detallar, pero las líneas generales *se hallan trazadas*, que consistía fundamentalmente en conseguir la esbeltez deseada, para ello era preciso, como primera medida, cortar bien la tela que cubriría el cuerpo:

<sup>861</sup> Blanco y Negro, 8 de diciembre de 1900, p. 11.

«Aconsejaremos a nuestras amadas lectoras, siendo así que la esbeltez femenina se impone sin ningún género de duda, que dedique especial atención al corte exigido en los cuerpos. En esta ocasión, como en otras, el arte corrige a la naturaleza; basta para conseguirlo cortar los cuerpos largos de talle en progresión, a partir de ambos costados, bajando un tanto más los delanteros de lo que se acostumbraron hasta ahora, aún a riesgo, como es natural, de que positivamente no sea tan delgada la cintura. Para el golpe de vista del conjunto, que es lo esencial, no importa, puesto que se consigue el efecto deseado».

En esta breve explicación, dio las pautas para conseguir la nueva silueta que acabaría por ser exagerada, al excederse en la forma de bajar los delanteros. Pero no solo era el corte el protagonista principal, resultaba esencial que los tejidos fueran en consonancia con esta ligereza, sobre todo en los invernales más dados a estructuras pesadas. La idea era aligerar las decoraciones, para que el tejido se liberara de cargas pesadas:

«La moda además, en su vehemente deseo de que los atavíos invernales no perjudiquen a la esbeltez femenina, imponen el paño bastante grueso, para los vestidos con hechuras bastante ceñidas, a fin de que destaque gallardamente la línea de la figura y se pueda prescindir en la mayoría de los casos del abrigo, que reservaran las elegantes para los días más crudos de invierno; y cuando el tejido de los trajes no pueda ser muy confortable, se recurrirá a los forros de mucho abrigo para sustituirlo, siendo el azul húsar, el gris acero y el verde aceituna, los colores dominantes, particularmente en esos lindos paños de nueva creación de pelo largo y sedoso, en los que se prescindirá de adornos de piel a causa de lo que alteran la suavidad del contorno, recurriendo en su lugar a bieses, trencillas y cenefas».

Por lo que dice, el abrigo no era una prenda fundamental; mejor si se prescindía de ella porque dificultaba, en gran medida, que se pudiera lucir la silueta femenina. Para contrarrestar el frío, era preferible forrar con tejidos más abrigados las faldas. Sin embargo, el prestigio de los abrigos aumentó notablemente en los años posteriores hasta convertirse en una prenda incluso para el verano. Conforme los tejidos de los vestidos fueron más vaporosos y finos, se vieron despojados de forros y enaguas y redundó en un crecimiento de la confección de abrigos.

La siguiente afirmación en torno al color, hizo un defensa del traje oscuro:

«Los trajes oscuros y negros que son los más distinguidos, solicitaran de los adornos claros el efecto original y bello del contraste, lo mismo al tratarse de las sedas bordadas y rasos, que de las lanillas; lo propio recurriendo al suntuoso terciopelo que a las novísimas panas flexibles y de abrigo, que sin perjuicio de la elegancia, serán el gran recurso de las damas que no disponen de cuantiosos capitales. Pueden considerarse también a modo de novedad lindísima de la temporada, los atavíos de un color solo».

La pana era un tejido que había alcanzado gran éxito este año, tanto para la confección de prendas de vestir, como complementos se usaba para decorar con bieses, cenefas, etc.<sup>862</sup>.

### ▪ **Las toilettes en la Exposición de 1900**

La Exposición Universal de París<sup>863</sup>, se desarrolló entre el 15 de abril y el 12 de noviembre. Hubo veintidós firmas de moda que presentaron sus colecciones en el novedoso *Pavillon de l'Elégance*, entre ellos y bajo la dirección de Jeanne Paquin: Doucet, Paul Poiret, Madeleine Vionnet y Worth.

Las *toilettes* que vestían las mujeres para visitar estos acontecimientos, las llamadas *toilettes Exposición*, no eran una novedad, ya se habían visto en 1878, las citaba en sus crónicas la Vizcondesa de Castelfido. Como dice Pena: «coincidiendo con la Exposición Internacional de París, leemos lo siguiente “el Consejo supremo de los señores modistos y las señoras modistas se ha reunido y resuelto que en breve saldrá a la luz el traje Exposición, suficientemente corto para que no haya necesidad de recogerlo, bien cortado, cómodo y airoso»<sup>864</sup>.

En varios números de 1900 se escribió sobre las *toilettes* que la cronista observaba en la Exposición, como decía: todas *las tardes veo y merecen sinceros elogios*. En las descripciones que iban realizando, se hablaba de los tejidos: *abunda el foulard twill*<sup>865</sup>, *cuyo dibujo es originalísimo, exclusivo según frase de un modisto*; también las telas lisas de seda *varían de título ondina si no tiene brillo, pero si es satinada se titula ideal*.

El *foulard* era un tejido de seda muy fino proveniente de la India, se había convertido en la tela del verano durante 1900<sup>866</sup>, se utilizaba sobre todo para la

---

<sup>862</sup> «Una de las novedades que más se admiran en la presente estación es la pana estampada, unas preciosas panas de tonos claros con dibujos de flores o de frutas, si bien de un matiz menos pálido que el que hoy priva», *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1900, p. 494,

<sup>863</sup> Desde el éxito de la Gran Exposición de Londres de 1851, realizada para mostrar los grandes logros del siglo, se fueron sucediendo un número importante que evidenciaban un periodo de desarrollo tecnológico, cultural, artístico y social de primer orden. París siguió el ejemplo de Londres y promovió estos acontecimientos de escala supranacional en los años previos a 1900: 1855, 1867, 1878, y 1889.

<sup>864</sup> PENA GÓNZALEZ, Pablo., «La moda en la Restauración, 1868-1890», *Indumenta*. Museo del Traje, 2011, vol. 2, p. 30.

<sup>865</sup> «Término inglés que significa asargado. Tejido de seda con ligamento de sarga Batavia», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 785.

<sup>866</sup> También en la crónica de *la Moda elegante* se habla del fular, como exponente principal de los vestidos que se lucían en la *Exposición* «Quizás resalte la frase algo repetida, pero jamás se habrá dicho con tanta verdad como ahora, que nunca llegó la elegancia a los límites que en el día toca, y en los que, bajo los rayos deslumbrantes de un sol espléndido, y entre el ruido ensordecedor que anima la

confección de vestidos sencillos pero el efecto y el resultado era *de una gran elegancia*.

En la publicación de la *toilette* llamada *Exposición*<sup>867</sup>, describe el traje como, un vestido muy apropiado para los rigores del verano: la tela escogida era *finísimo crespón*, tan fino que casi *se puede abanicar*. El color elegido era *el color maíz que es el último grito*, como se puede apreciar en la imagen (Ilustración 253), la gama amarillo maíz se ha intentado reproducir coloreando el dibujo con una pigmentación parecida. Las reminiscencias y los recuerdos de los años treinta seguían presentes, en este caso en el escote redondo y caído hacia los hombros:

*Eso que ven ustedes sobre el ancho volante de encaje Luxenil, es una ruche de seda maíz también. El canesú, cuyo corte recuerda el de los descotes más en boga, allá por 1830, es igualmente de Luxenil, así como el volantito que hace las veces de berta.*

---

Exposición, brillan por modo inusitado los trajes claros y los sombreros floridos. Entre todos predomina el fular, pues es innegable que ésta es la tela de verano, y que de ella se hacen siempre los trajes de medio vestir, que llevan impreso el sello de una encantadora sencillez a la vez que el de una marcada elegancia. Esta requiere, sin embargo, que no se elija uno de fulares demasiado claros, blanco, rosa ó celeste, en los que apenas se atenúa el color del fondo con dibujos poco menos que imperceptibles», *La Moda elegante*, 30 de julio de 1900, p. 326.

<sup>867</sup> *Blanco y Negro*, 1 de septiembre de 1900, p. 12.



*Ilustración 253: 1 de septiembre de 1900*

En el último número de este año se publicaron varios vestidos<sup>868</sup> (Ilustración 254) que, un mes antes se habían exhibido en la Exposición. Pertenece uno de ellos a la casa *Raudnitz*<sup>869</sup> y el otro a la casa *Beer*<sup>870</sup> (en el apéndice hemos recogido la publicidad de algunas casas, con algunos datos sobre su localización publicados en *Les Modes*). Uno de ellos con el título: *Traje de seda blanca pekinée*, iba decorado con *cordoncillos cubiertos con lentejuelas oro mate* (es el de la derecha de la ilustración). Las lentejuelas, junto con otro tipo de piedras y abalorios se emplearon con frecuencia en la decoración y los bordados de algunos tejidos para darles mayor realce. El bajo del vestido con cola y de proporciones generosas, también iba decorado con estas lentejuelas al igual que el cuerpo: *El casi descotado corpiño*

<sup>868</sup> *Blanco y Negro*, 22 de diciembre de 1900, p. 12.

<sup>869</sup> Ernest Raudnitz fue el fundador de una casa de alta costura de gran prestigio fundada en París en 1883. Situada en el número 8 de la calle Royale.

<sup>870</sup> Gustave Beer nació en Alemania alrededor de 1875. «Casa de modas abierta en París en 1905 por el diseñador de nacionalidad alemana Gustav Beer. Basándose en su propio concepto de, “elegancia conservadora para clientes conservadores”, creó elegantes y lujosos trajes. Sus vestidos no se podían definir como especialmente innovadores, pero eran muy apreciados por sus magníficos e intrincados detalles. Una de sus actividades promocionales de mayor éxito fue visitar los grandes hoteles durante la temporada turística y vender sus colecciones a viajeros extranjeros», FUKAI, Akiko (ed.). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX...*, p. 713.

*resultaba preciosamente drapeado, así, con ese fichú de muselina de seda y encaje acompañadito de un grupo de rosas.*

El vestido perteneciente a la casa Beer (es el situado en el centro) *es un traje de terciopelo color oro pálido*. El vestido aparece decorado con un tira de piel de marta en el borde y en el escote, proporcionándole un aire de distinción. Citando al propio diseñador explicaba las particularidades de la hechura *princesa*:

*El mismo Beer hablando del traje este, dice que lo mismo sirve para la que es esbelta que para la que es de aspecto imponente. La hechura es de las que tienen bastantes partidarias: hechura princesa (...) las mangas son de encaje, por supuesto, en la cabeza el esprit de última moda.*

El último modelo que se anuncia para este año es un *traje de gro*<sup>871</sup> (en la imagen es el de la izquierda) *blanco con adornos de terciopelo negro*. Entre los aspectos que describe, además de los encajes y tejidos que se pueden apreciar en el dibujo, los ya nombrados *cuerpos flojos*:

*Lo de «ablusado pliegue» me figuro que agrada a ustedes, es un síntoma que nos conviene, ya que hemos convenido todas en que la soltura de los delanteros contribuye a la esbeltez, a la elegancia del tal y también a la comodidad y a la naturalidad.*

Las referencias a la ropa cómoda, a las hechuras elegante que a la vez pudieran facilitar los movimientos, se difundían en estos textos y venían a ser una muestra importante de los cambios en la mujer. Una nueva percepción de la realidad social que hacía necesaria una ropa mucho más comfortable que facilitara la nueva identidad femenina.

---

<sup>871</sup> Se trata de un tipo de seda sin brillo y con cuerpo.



Ilustración 254: 22 de diciembre de 1900

#### ▪ Los complementos

El complemento más importante fue el sombrero. Constantemente se hablaba de él en las crónicas de 1900, como pieza imprescindible para completar con acierto una *toilette*. No se trataba de un énfasis nuevo, ya había ocurrido así en las noticias de moda de los años anteriores y tendría una gran pervivencia en los años posteriores.

En este primer año Mad. Mussy, presentó dos tipos de sombreros confeccionados en paja, para la estación veraniega (Ilustración 255)<sup>872</sup>. Uno bajo el título: *Un sombrero de paja y gasa color heliotropo*. En realidad no era propiamente un sombrero sino una *gran toque*<sup>873</sup>. El otro tocado es el *sombrero de paillasson*. Este tipo de sombrero estaba formado por *un finísimo volante de gasa blanca, con legítimo encajito crudo al canto*. Por delante resultaba muy recargado: *sube el ala hasta unas hojas de yedra, que se unen a unas lazadas de terciopelo negro*. Requería este sombrero *que ni es toque ni canotier*, que la portadora llevara moño bajo.

<sup>872</sup> Blanco y Negro, 11 de agosto de 1900, p. 12.

<sup>873</sup> Tipo de sombrero también denominado birrete, de menores proporciones, sin ala, decorado con tela drapeada o abullonada, que le daba volumen y altura.



*Ilustración 255: 11 de agosto de 1900*

Para el invierno de 1900, se publicó una crónica dedicada a esta prenda indispensable<sup>874</sup>: *la más importante, la que más directamente demuestra y contribuye a la elegancia*. Lo primero que detalla es la aparición histórica de los sombreros en una España donde la mantilla había tenido un prestigio consolidado de años: *hace algunos años, el sombrero constituía en España algo tan exótico y reñido con las costumbres que solo se permitía su uso a las niñas, las muchachas muy jóvenes y las damas aristocráticas*. En un momento en el que la diferenciación social empezaba a desdibujar los límites indumentarios, no tenía sentido que los sombreros fueran exclusivos de la aristocracia. Cuando la moda francesa entro en España, una de las primeras innovaciones fue la divulgación del sombrero que supuso un cambio significativo en el lenguaje de la moda: *rompiendo con todas nuestras tradiciones y con todas nuestras costumbres, el sombrero adornado con cintas y plumas de colores, más llamativo, más vistoso, destronó a la mantilla y ocupando su puesto, constituyó el único adorno*.

Como ya hemos hecho notar en los otros apartados, en estos años se puede hablar de una convivencia de la moda autóctona y la moda que venía de fuera; aún cuando se trataba de poner de relieve la elegancia de una sombrero que provenía de

<sup>874</sup> Blanco y Negro, 27 de octubre de 1900, p. 13.

París, la mantilla no quedaba fuera del discurso de estas crónicas aunque su uso se dejaba para otras ocasiones en las que se lucía con esplendor:

*Solamente en días solemnes de fiestas nacionales, en que es justo conceder un recuerdo a la tradición, recobra la mantilla su imperio. En Semana Santa, en la corrida inaugural, en la de Beneficencia y en algún que otro día señalado en que se conmemora algún suceso muy español, sale a relucir la mantilla.*

A pesar de estas salvedades, se consideraba que los sombreros estaban mejor dispuestos para adaptarse a las necesidades de cada temporada. La mantilla no pasaba de moda porque no estaba sometida a las oscilaciones de esta, al contrario que el sombrero, sujeto a las novedades de cada temporada; pues *prestase más su forma a favorecer el semblante y es su adorno más llamativo, más susceptible de variación y de lujo*. Para ejemplificarlo se presentaron tres modelos de sombreros de la casa Cristina de París y Madrid:

- La toca Zamoiska: de terciopelo azul turquesa, galón de tul con plata y azabache fantasía de lo mismo, y esprits coronel negro y blanco.*
- Sombrero princesa: de terciopelo negro y gasa celeste, rodeado de plumas.*
- Sombrero ninon: de felpa color beige, amazona del mismo color, terciopelo negro y piel de cisne rosa.*



*Ilustración 256: 27 de octubre de 1900*

A lo largo de 1900 el velo, pieza unida al sombrero, fue esencial en el conjunto de accesorios de las damas, con un importante recorrido a lo largo de los años. En las explicaciones de moda se daban todo tipo de consejos para el cuidado de esta tela especialmente delicada; entre otras cosas era necesario renovarlo con cierta frecuencia. Se consideraba que favorecía a la piel siempre y cuando se mantuviera la limpieza deseada. Conservar bien los velos era difícil, *el sudor, el polvo, la*

ligerísima secreción sebácea, lo contamina y enturbia. Aunque parezca recién salido de la tienda. Por esa razón es preciso, (...) renovar con frecuencia los velos, sobre todo los velos negros, que son más engañosos<sup>875</sup>.

Los pintores y artistas que ilustraban las páginas de la revista con mujeres vestidas según las directrices de la moda, plasmaban de manera extraordinaria las texturas finísimas de estos velos, como hemos podido ver en algunas de las ilustraciones recogidas. En el dibujo de Emilio Sala *Tentaciones* (Ilustración 58) se puede apreciar el modo de colocar estos velos por detrás, de manera tirante y dejando al descubierto parte del peinado alto.

De los zapatos, no hay muchas referencias, una de las pocas se publicó este año<sup>876</sup>. En esta crónica ilustrada con una serie de fotografías de Franzen, se mostraban seis modelos de zapatos: tres zapatos y tres botas.

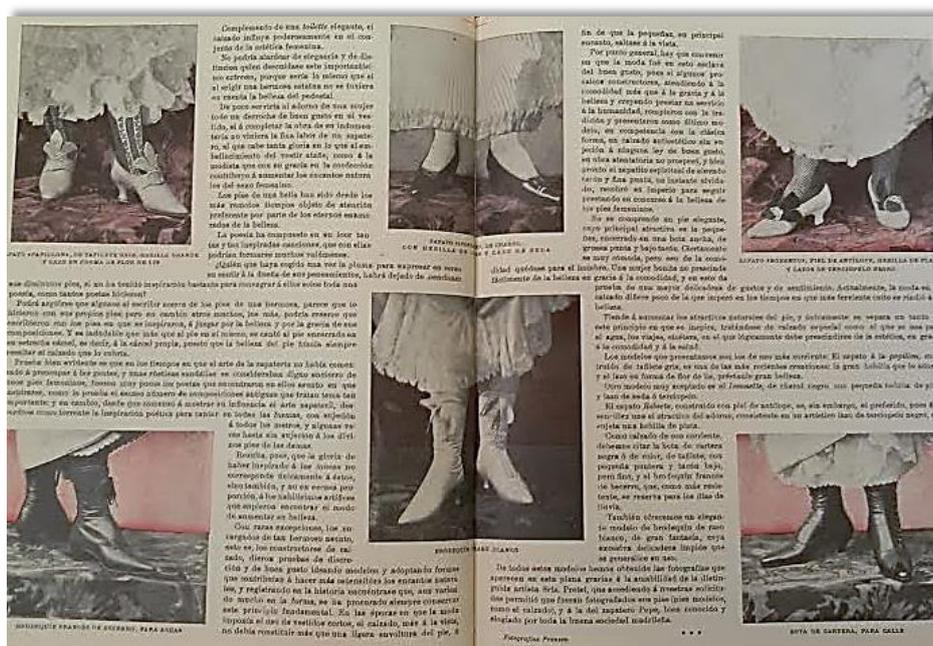


Ilustración 257: 29 de septiembre de 1900

Según la cronista se trataba de modelos de uso corriente. El primero es el llamado zapato a la *papillon*, en la ilustración lo podemos ver a la izquierda: *construido de tafilete gris, es una de las más recientes creaciones; la gran hebilla que lo adorna y el alzo en forma de flor de lis prestanle gran belleza*. El otro zapato

<sup>875</sup> Blanco y Negro, 11 de agosto de 1900, p. 9.

<sup>876</sup> Blanco y Negro, 29 de septiembre de 1900, p. 10.

el que se sitúa en el centro es el modelo *Ivonne*, de charol negro, con pequeña hebilla de plata y lazo de seda o terciopelo. El último zapato es el llamado *Roberto*, construido con piel de antilope (...) a su sencillez une el atractivo del adorno, consistente en un artístico lazo de terciopelo negro, que sujeta una hebilla de plata.

Las botas las calificaba como *calzado de uso corriente*. La primera que describe es la situada a la derecha, la llamada *bota cartera, negra o de color, de tafilete con pequeña puntera y tacón bajo, pero fino*. En la izquierda se sitúa un *brodequin francés* de becerro, que como más resistente, se reserva para los días de lluvia. Y en el centro un *brodequin de raso blanco, de gran fantasía, cuya excesiva delicadeza, impide que se generalice el uso*. Aunque arguye a la fantasía, lo que fundamentalmente las hacía poco utilizables era el color blanco poco sufrido, su uso para caminar por las calles polvorosas y con barro era poco recomendable.

Como afirma Blanco resultaba difícil descubrir la evolución del calzado burgués femenino a lo largo del siglo XIX. Según la autora esta dificultad se podría deber a tres razones: por una parte a una simple cuestión formal, las faldas llegaban hasta el suelo y no permitían ver el zapato, por lo tanto era una pieza que estaba en segundo plano<sup>877</sup>; como resultado se puede hablar de una relación clara entre la moda que acortaba la falda con la moda que ensalzaba las cualidades estéticas del zapato. En segundo lugar, el calzado era una prenda más duradera y menos sometida a los cambios en la moda<sup>878</sup>; y, por último, el pie tenía una mayor carga moral por sus connotaciones sensuales<sup>879</sup>.

## II. Año 1901

Durante este año continuaremos estudiando la evolución histórica de la moda, a partir de los datos que nos aportan estas crónicas y siguiendo un esquema equivalente al del año anterior, puesto que el tipo de crónicas era similar.

Por la información que nos ofrece Mad. Mussy y las referencias de la *vizcondesa de Castelfido*, en *La Moda elegante*, la moda siguió un curso en

---

<sup>877</sup> «No obstante, durante esta época, hubo tres momentos importantes –los años en torno a 1868, a 1878 y a 1890– en los que los largos de las faldas se acortan en el traje de día. Durante estos años, la aparición del calzado en las revistas será más frecuente», BLANCO CARPINTERO, Marta. «Algunas notas sobre el zapato femenino burgués (1860-1900) a través de la revista *La Moda Elegante*». *Indumenta*, Museo del Traje, febrero 2011. Madrid, p. 37.

<sup>878</sup> «La estabilidad propia de este accesorio pudo hacer innecesario la constante información sobre sus cambios», *Ibidem*

<sup>879</sup> «La lectura sensual que el complemento tiene durante el siglo XIX podría haber obligado a guardar cierta modestia y contención en su difusión», *Ibidem*.

apariencia tranquilo; apenas se percibieron diferencias fundamentales con el año precedente. Si bien es cierto que en cada temporada había un deseo explícito de cambio y renovación, se llevaba a cabo poco a poco, sin transformaciones excesivamente reaccionarias ni rupturas drásticas.

No obstante, en estos procesos se iban fraguando algunos de los grandes hitos que iban a transformar la silueta femenina y por tanto la estética del vestido. Uno de estos procesos que tendría como fin la supresión del corsé, se inició con las transformaciones previas que afectaron sobre todo al talle femenino. Estas transformaciones en las líneas del talle se incoaron con el empleo de una serie de prendas y la difusión de un tipo de hechuras, que en estos momentos tuvieron una vigencia cada vez mayor: el bolero, que ya hemos visto en los años anteriores, y la difusión del corte princesa y el talle Imperio, que se propagaron ampliamente en estos años y que triunfó en los años posteriores. Estas dos formas prepararon de una manera gradual la silueta femenina para que se aceptara, desde una mirada estética, la definitiva supresión del corsé y la nueva figura femenina difundida a partir de 1910.

#### ▪ **Prendas, tejidos y formas**

Las decoraciones y las guarniciones de los tejidos a base de volantes y *rouches* —como denominan las crónicas para identificar los volantes pequeños—, encajes, gasas, etc., resultaban necesarios para engrandecer algunas prendas. Esta decoración se hacía más exagerada, en algunas ropas de abrigo como se aprecia en la descripción de un *Abrigo de terciopelo blanco crema*<sup>880</sup> (Ilustración 258, es el segundo):

*No sé donde vamos a ir a parar con esto de las guarniciones ostentosas, que convierten en una joya toda prenda de adorno ¡y vaya si es prenda de valer una talma así que viene a resultar otro vestido! Bastaría a su esplendor lo cumplido que el abrigo es y la buena tela de que está hecho; pero no basta, no, señores en la moda hay más: hay como he dicho encajes y oro; dos aditamentos a cual más costoso.*

Los parámetros estéticos que definían la elegancia de una prenda así, estaban concretados por los elementos que lo decoraban y engrandecían, que resultaban tan importantes, o más, que la propia hechura de la prenda.

---

<sup>880</sup> *Blanco y Negro*, 19 de enero de 1901, p. 12.



*Ilustración 258: 19 de enero de 1901*

Estos abrigos tenían un carácter más decorativo que puramente funcional, por tanto el énfasis en su descripción recaía sobre los elementos que hacían de él un abrigo elegante. En la descripción de *un abrigo de raso azul*, (Ilustración 258, izquierda) la cronista volvía a detallar la ornamentación: *de raso celeste, celestial; tiene cuello Medicis<sup>881</sup>, de airoso corte, forro de raso blanco, de superior calidad; volante de gasa y ruches de cinta y de gasa también, blancos unos y otras.*

En ningún momento la cronista se detenía a valorar las características de su material, ni las posibilidades para proteger del frío, no se trataba de llevar una prenda para abrigar, sino para lucir. Además de la nota distintiva de los altos cuellos, muchos iban decorados también con un cordón de oro o galón que los enriquecía de una manera discreta, este cordoncillo también se usaba para decorar los sombreros.

En cuanto a las hechuras de los vestidos continuaron las blusas holgadas por delante, los boleros o las formas del bolero, y las faldas ceñidas en la cadera y con

<sup>881</sup> Este tipo de cuellos de grandes proporciones y levantados, habían estado de moda desde 1898. En las descripciones de Castelfido de estos años, se decía que esta forma resultaban muy apropiada para chaquetas y abrigos. Había estado de moda desde 1898 y resultaba de gran vistosidad por su forma de abanico que se elevaba en la espalda gracias al uso de ballenas o alambres para mantenerlo levantado, María Luz Morales también habla de él como una forma adecuada para prendas de abrigo «uno de los repetidos intentos, directos de la Moda, en todos esos años es el retorno del llamado *cuello Médicis* que se levanta por detrás más alto que las orejas, enmarcando la cara: en general no es aceptado, si bien resulta majestuoso y hasta útil contra el frío, en algunas capas, abrigos y chaquetillas de invierno», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*.p. 107.

cola. En el mes de febrero se publicaron tres fotografías, de vestidos con estas características. Uno de ellos, era una *traje de encaje crema, con adorno de terciopelo negro*, (Ilustración 259) se consideraba un traje de etiqueta aunque de igual manera servía para comida elegante que para teatro. La distinción del vestido la daba el tejido a base de encaje, todo él estaba hecho de encaje sobre viso blanco.



*Ilustración 259: 23 de febrero de 1901*

El otro vestido era un traje para baile<sup>882</sup>, (Ilustración 260) confeccionado en crespón blanco. Para la decoración se empleaban todo tipo de cintas, guirnaldas, etc., que *guarnecen corpiños y faldas de los trajes de baile* y utilizan como complemento los collares de perlas. Sin embargo, el ejemplo que nos muestra Mad. Mussy resultaba ser una excepción en la que ya se advertía el deseo de suprimir lo accesorio: *eligiendo la sencillez en las guarniciones y (...) prefiriendo así mismo a las telas suntuosas esta de crespón blanco, que en la falda va unida a un gran volante de fino encaje de seda, con una rouche de gasa.*

Se hicieron varias referencias a los complementos que acompañaban a los trajes de baile; por ejemplo los guantes que debían ser *beiges o blancos*, aunque en

---

<sup>882</sup> *Blanco y Negro*, 23 de febrero de 1901, p. 19.

este caso como el vestido era blanco le correspondía *el guante del mismo color*. Y por último, y de modo poco usual, una referencia a las medias y a los zapatos; respecto a las medias, debían ser *de seda y caladas*; y los zapatos *admirablemente hechos, con mucha punta, poco lazo y regular tacón*.



*Ilustración 260: 23 de febrero de 1901*

Con el anuncio de la primavera se publicaron otros dos vestidos de etiqueta: un traje de comida y un traje de teatro<sup>883</sup> (Ilustración 261), el artículo iba ilustrado con dos fotografías de Reutinger, muy parecidas a las publicadas en el mes de febrero, en las que se aprecia el mismo fondo neutro, conseguido por medio de una cortina en la que la modelo se apoyaba para conseguir un cierto movimiento. Este recurso se utilizó en la mayoría de las fotografías de moda que se realizaron en estos años<sup>884</sup>.

---

<sup>883</sup> *Blanco y Negro*, 16 de marzo de 1901, p. 12.

<sup>884</sup> Como explica Casajus, para acercar cualquier retrato a un espectador, de manera que resultara lo más real posible, era necesario, al igual que ya se había hecho en la pintura, establecer objetos en la escena, que mostrara relaciones espaciales con la figura representada, «Las distancias largas y las distancias cortas ya no son obstáculo para la fotografía, sin embargo por estar contenida en un soporte bidimensional tendrá siempre que engañar a nuestra vista y a nuestras sensaciones fingiendo una tridimensionalidad físicamente imposible en un soporte plano. Transmitir la ilusión de que hay distancia y aire entre dos objetos situados en una imagen es algo que la pintura tardó siglos en resolver, la fotografía de moda recoge y utiliza muchas de estas soluciones y emplea otras específicamente fotográficas», CASAJUS QUIROS, Concha. *Historia de la fotografía de moda...*, p. 89.

Del de comida (el primero de la ilustración) decía que era *de crespón de China con ligeras aplicaciones de terciopelo y bordados con sedas flojas. Cintura de terciopelo verde mirto, como las aplicaciones de la falda, cuerpo y mangas. Estas son cortas y terminan en dos bullones de crespón liso*

El vestido para teatro era muy similar al anterior llevaba también cola y el tejido de gasa era más delicado y podía hacer efectos de contraste al superponer distintas telas:

*Es de gasa brochada sobre fondo maíz. El delantero, así del cuerpo como de la falda, era de gasa lisa del mismo color, iba muy plegada hasta el borde inferior, en que llevaba cinco jaretones, de los cuales salían otras tantas cintas de raso maíz claro que adornaban la falda, cosidas solamente por al orilla superior. Cinturón de raso al bies y cuello igual, con un hilo de perlas en el borde inferior. Manga larga adornada y cintas en el puño.*



Ilustración 261: 16 de marzo de 1901

Lo más significativo de este artículo es su presentación con los motivos decorativos obra de José Blanco Cori<sup>885</sup>, era la primera vez que la crónica de moda se

<sup>885</sup> José Blanco Cori (1862-1946), no fue pintor asiduo en *Blanco y Negro*, pero destacó por ser uno de los representantes de la corriente *japonista* en España. ALMAZÁN TOMÁS, David. «El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su manual de arte decorativo (1916): la enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del japonismo en España», *Artigramas*. 2004, nº 19, pp. 503-521.

presentaba de manera artística, eligiendo como motivo este marco de factura modernista, a partir de este momento se hizo más habitual.

Los tejidos que se pusieron de moda para la primavera y el verano de 1901 fueron el foulard<sup>886</sup>, que *seguía siendo una de las telas más solicitadas en primavera* y la batista. Las tonalidades también cambiaron y se volvieron mucho más claras, aunque conservando su tonalidad apagada: *los matices que privan son el «gris pálido, «el azul borroso», «el verde indefinido», «el rosa atenuado» y «el morado indeciso»*. El resumen que hace de las hechuras y formas que se iban a utilizar en la primavera y el verano nos lleva a pensar que la continuidad seguía vigente y que apenas se produjeron transformaciones de entidad: *Siguen siendo ceñidas de arriba todas las faldas, con o sin pliegues. Continúa el volante en forme; no desaparece el corpiño bloussant, ni morirán tampoco, por ahora, boleros y corselete*. Este artículo lo acompañaban dos fotografías, de Reutinger (Ilustración 262), las imágenes iban enmarcadas en una página artística con decoración de motivos vegetales modernitas también obre de José Blanco. Uno de los vestidos era de muselina blanca con grandes volantes artísticamente dispuestos en la falda y bolero de encaje de chantilly, también la sombrilla resultaba fundamental para acompañar estas *toilettes* veraniegas en este caso la describe como *de seda blanca con empuñadura y palo de color verde*<sup>887</sup>. Esta misma imagen se publicó un mes antes, en marzo, en la revista *Les Modes*.

El otro es un traje de *muselina de la india*, la peculiaridad es que llevaba sobrefalda y por lo que se puede apreciar en la fotografía, el ablusamiento del cuerpo era mayor. Llevaba también sombrilla abierta: *de seda color crema, con palo de ébano y puño de plata repujada*.

---

<sup>886</sup> Blanco y Negro, 13 de abril de 1901, p. 9.

<sup>887</sup> Esta imagen la hemos visto idéntica en la publicación de *Les Modes* correspondiente al mes de marzo de 1901 en nº3. En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k921027x.image.langES.swf>



Ilustración 262: 13 de abril de 1901 y *Les Modes*, marzo de 1901

En el mes de junio<sup>888</sup>, se publicaron otras dos fotografías (Ilustración 263) del mismo autor y con idéntica decoración con vestidos similares, uno de ellos destaca por el bolero y la falda bordada con motivos vegetales y el otro por llevar la chaquetilla corta tipo *figaro* con botones grandes de *strass*:

<sup>888</sup> *Blanco y Negro*, 22 de junio de 1901, p. 9.



Ilustración 263: 22 de junio de 1901

En el texto de la *carta de París* se explicaban los tejidos del verano: *con la llegada del calor, aparecen aún más bellas las telas diáfanas, los sombreros vaporosos, el calzado fino, las medias caladas y los abanicos que agraden y refrescan*. Surge como novedad, el vestido para viaje; se recomendaba para las travesías en pleno verano *el traje azul de drill, de ese azul que ustedes acertadamente llaman «azul lavado»*. Este tipo de falda no exigía forro, bastaba una fina enagua de seda, para que el vestido fuera cómodo y no excesivamente pesado.

Al corsé moderno también se le dedicó un espacio, la cronista manifestaba que en París seguía siendo el primer elemento de la elegancia, la cintura ya no era tan estrecha como en los años anteriores: *dicen aquí las más elegantes que c'est avec une chaussure soignée le premier élément de l'élegance. El corsé moderno, aunque aumenta la cintura, no aumenta el volumen del cuerpo; es largo de talle, bajo de pecho y bastante extenso de caderas y vientre*.

Con la llegada del otoño, se publicaron las novedades para el siguiente invierno, era una crónica extensa de tres páginas<sup>889</sup>, en la que se hacía un repaso de casi todas las prendas, comenzaba por los tejidos: la gran novedad fue la *seda negra* y *también la de color*. Las faldas estrechas en la cadera continuaron de moda,

<sup>889</sup> Blanco y Negro, 5 de octubre de 1901, pp. 13-15.

algunas de ellas *de tres volantes, cortados en forme, que ocupan la tercera parte de la falda en redondo*; estos volantes a su vez eran más altos por detrás que por delante. Respecto a los corpiños, *siguen siendo ablusados*. La tendencia general era favorecer las hechuras que contribuían a mostrar la delgadez de la silueta que se conseguía comprimiendo el cuerpo:

*Esto, sin embargo, no quiere decir que volvamos a los famosos paniers, pues (lo sé de buena tinta) han de continuar las hechuras que contribuyan a la delgadez y gentileza. Por lo tanto, ¡mueran las caderas! ¡viva la faja! y... ¡que dure el corsé imperante!*

También describe las mangas muchas de ellas con *pliegues lisos*, pero en ocasiones acentuando el tejido con un ligero abullonamiento (Ilustración 264) en el codo, en el antebrazo o en la muñeca. De los cuerpos continuaban los fígaros y los boleros aunque *uno y otro cortitos por detrás y bastante largos por delante*.



*Ilustración 264: 5 de octubre de 1901*

El mes siguiente<sup>890</sup> continuó dando algún detalle aunque prácticamente los elementos fundamentales ya se habían repetido una y otra vez. Aún así reaparecieron algunas novedades para los tejidos: *entre las telas que más se han de estilar este invierno, están las gruesas cheviotes, los lustrosos paños zibelina, oscuros o claros, pero con muchas canas todos; el paño amazona, el covercoat, los vigognes.*

<sup>890</sup> Blanco y Negro, 9 de noviembre de 1901, p. 9.

Respecto a los colores los describe con mucha viveza *entre los matices que más ha de agrandar, se encontraran las mezclillas*, del color lacre dice que es una, *especie de encarnado triste y muy parecido al granate capuchino y al verde laurel*.

En el dibujo de Xaudaró (Ilustración 265), podemos ver esta imagen de dama delgada y esbelta con una capelina de paño color verde laurel ribeteada de piel y falda estrecha en las caderas. También en el de Sala se aprecia este color verde laurel de moda, y los cuellos exageradamente subidos que estilizaban tanto la figura y que estuvieron de moda en estos primeros años.



*Ilustración 265: Xaudaró. Reflexiones, 10 de febrero de 1900 y Sala. A la puerta del estudio una modelo parisien, 9 de noviembre de 1901*



Ilustración 266: 9 de noviembre de 1901

Resulta muy interesante por el modo de presentar las imágenes fotográficas de la crónica de noviembre (Ilustración 266) obra probablemente de Xaudaró por las iniciales JX que aparecen en el extremo superior izquierdo. Se trataba de cinco fotografías con sus respectivas explicaciones: una toilette de día, otra para señora joven, otra de soirée, otra de concierto y la última de matinée. Las descripciones resultaban similares a las que ya hemos ido comentando.

### ▪ Elegancia versus lujo

La palabra lujo había estado presente en muchas de las descripciones de los años anteriores, y era un recurso utilizado con frecuencia en la prensa específica. Para algunos historiadores, como María Luz Morales, el lujo era uno de los calificativos esenciales de la moda que en cada momento tuvo unas connotaciones: en el cambio de siglo cuando la sencillez parecía que se imponía, el lujo como valor positivo se refería a los tejidos y era diferente el modo de entenderlo si se aplicaba a los trajes de baile o de noche, o a otros que por su función resultaban más sencillos<sup>891</sup>.

<sup>891</sup> «En esos primeros años del siglo, la moda femenina, esencialmente lujosa, se complace en cubrir el cuerpo de las mujeres con las telas más exquisitas y los adornos más costosos. Las formas ya

En este año se publicaron dos artículos, al inicio y al final de 1901, que, sin ser contradictorios, mostraban los distintos matices que imperaban en el sentir de la sociedad. Para algunas cronistas de moda, elegancia y lujo, se complementaban y rara vez entraban en discusión, el lujo se entendía como un valor positivo, para otras era sinónimo de exhibicionismo desmesurado y derroche.

Desde Luis XIV<sup>892</sup> el lujo definía elementos materiales que se consideraban estéticamente bellos, relacionados con quienes ostentaban un poder adquisitivo alto, es decir con las clases privilegiadas; pero, con los siglos y el ascenso de la burguesía, este concepto varió y experimentó una gran movilidad en su apropiación, extendiéndose a una parte importante de la sociedad. Durante el siglo XVIII, había estado presente en Europa la polémica sobre el lujo en la moda, atribuyéndole valores positivos de progreso e incentivación de la economía moderna, y valores negativos de corrupción, derroche, e incluso, de pérdida de la identidad nacional, en el caso de España. La crítica que se venía haciendo y que todavía pervivía en estas décadas, había adquirido un tono satírico casi desde el principio y así continuó en los años posteriores. La visión negativa, se extendió, en cierta manera, porque se vinculaba casi siempre a la obtención de productos extranjeros, sobre todo en lo referente a la indumentaria, y esto podía dañar gravemente el desarrollo de la economía nacional. Estas reflexiones sobre el lujo y su repercusión social, no dejaron indiferentes a pensadores y escritores que estudiaron la cuestión, trasladando sus ideas a través de la prensa a una población que muy pronto le dio importantes significados estéticos y morales, identificando el lujo con un estilo de vida.

Para Josefina Pujol, en su artículo *Diferencias que separan a la elegancia del lujo*<sup>893</sup>, había una distancia considerable entre uno y otro. Pero según su entender la balanza se inclinaba en favor de la elegancia. Esta inclinación se debía a la aparición de un tercer elemento: *el gusto*, que completaba el significado de elegancia: *el lujo puede brillar sin gusto, la elegancia no*. El gusto, se consideraba la nota personal que

---

anotadas pretenden ser más sobrias, más simples; los materiales empleados son, en cambio, cada vez más rebuscados, más ricos. La sobriedad y la sencillez hallan, además, campo adecuado en los vestidos de mañana, en los atavíos deportivos; los trajes de tarde, los vestidos de ceremonia o de noche, dejan, en cambio, rienda suelta a las más refinadas fantasías», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 144.

<sup>892</sup> Sobre la evolución histórica de este término, es muy interesante lo que dice Díaz Marcos, referido al uso de este concepto en el siglo XVIII y XIX: «Un ejemplo del recién estrenado temor a la usurpación y de los prejuicios de clase puede verse en el cambio que se produce entre la definición dieciochesca de lujo y la que predomina cien años más tarde», DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 37.

<sup>893</sup> *Blanco y Negro*, 12 de enero de 1901, p. 13.

revelaba un espíritu inteligente y libre, con capacidad de conocer y por tanto de elegir, pero también el gusto se iba enriquecido por la existencia de otras realidades innatas a todas las mujeres: *la distinción y la delicadeza*. No obstante, de igual modo que criticaba *los derroches ruinoso del lujo*, detestaba el aspecto pobretón: *un traje, un hogar que solo acrediten una economía torpe, mal entendida, impresionan desagradablemente*. De ahí la necesidad del ingenio para *recurrir a los infinitos recursos que le ofrece la iniciativa femenina*. En definitiva para ella, defensora de la ilustración de la mujer y de su capacidad de pensar y reflexionar, era una cuestión de *inteligencia* y de saber aprovechar los recursos modernos para presentarse de manera elegante, sin necesidad de hacer gastos ostentosos:

*La elegancia de una mujer inteligente imprimirá siempre a cuanto la rodee sello especial y propio, sin necesidad de recurrir al lujo, de naturaleza extremadamente opuesta a la elegancia; y por lo mismo con los poderosos recurso que nos ofrecen las artes y las industrias modernas puede copiarse en tejidos poco costosos una hechura elegante y resultar, por igual distinguida y bella, falta solo elegir con acierto.*

Era una realidad que con la información de las revistas —contenían los patrones exactos para la confección de prendas— y con el desarrollo industrial en toda la cadena productiva y distributiva —tanto para la confección de tejidos como de productos manufacturados—, se daban las condiciones favorables para poder seguir las directrices del buen gusto, *puesto al alcance de todos*, sin necesidad de hacer grandes gastos.

Todos estos adelantos facilitaban la duplicidad de modelos y la copia. Josefina Pujol hacía un halago de ella, pero sabiendo que debía realizarse *con acierto*. La preponderancia de la elegancia sobre el lujo respondía *al modo de ser moderno*. Esta manera de ser había afectado al desarrollo del consumo y este consumo había influido, también, en el aumento de la producción. En una sociedad cambiante —*antes, un traje duraba toda la vida, hoy apenas resiste una temporada*— y moderna, abocada a una creciente apropiación de bienes en la vestimenta y en la decoración, era necesario que las mujeres no sobrepasaran los límites juiciosos del buen gusto en aras a un *lujo ruinoso*.

Sin embargo, para Mad. Mussy, el lujo tenía otras connotaciones; la definición que hacía lo situaba en unas cuotas significativas más altas, otorgándole el rango de progenitor de la Moda<sup>894</sup>:

*La Moda es la hija mayor del Lujo, y este es el intérprete de lo superfluo, que llega a parecer necesario siempre que sus tendencias resulten artísticas «el lujo y la moda suelen convertirse en el termómetro más seguro de la civilización y felicidad de los pueblos modernos cuando su suelo es fértil» (no recuerdo dónde he oído o leído esto) Política, artes, estrategia, agricultura y modas en todo su brillante apogeo, dan alegría de vivir y de... vestir bien<sup>895</sup>.*

Estos dos ejemplos muestran dos ideas distintas del sentido del término lujo, estrechamente relacionadas con las corrientes de pensamiento que inspiraban a las escritoras y periodistas del momento. En las crónicas objeto de estudio la balanza se decantaba por una acepción más positiva, poniendo el término en consonancia con otros significados complementarios relacionados con la elegancia y la distinción.

#### ▪ Los complementos

El complemento fundamental de este año continúa siendo el sombrero, al que dedicó una crónica especial en el mes de enero<sup>896</sup>. El primer sombrero era un *Sombrero de visitas* (Ilustración 267), además de ser adecuado en la indumentaria para las visitas, también podía servir para el teatro, aunque, tenía la dificultad de molestar la visibilidad en las representaciones. Esta cuestión fue comentada ampliamente por parte de los periodistas y cronistas que buscaban constantemente soluciones alternativas: *¡Quien sabe si el siglo XX (...), habrá resuelto también que deje de existir el chapeaux de théâtre! Será un beneficio que muchos agradecerán aquellos que nos sobrevivan; aquellos que vivan para ver... y para aplaudir.*

El sombrero que aquí vemos es en realidad una gran toque de felpilla negra *con draperie de tul blanco e hilo de oro*. Va decorado con un *aigrette*<sup>897</sup> *que es preciosa, es blanca; y el sombrero que no es muy reducido es toda una grande toque*. Las toques seguían estando de moda. Aunque para la cronista resultaba un sombrero de

---

<sup>894</sup> Estas relaciones de parentesco entre el lujo y la moda, ya se habían dado anteriormente, por ejemplo Romero del Álamo, abogado de los Reales en los albores de 1789, la considera «la hermana legítima del lujo», DIAZ MARCOS, Ana María. *La edad de seda...*, p. 61.

<sup>895</sup> *Blanco y Negro*, 9 de noviembre de 1901, p. 9.

<sup>896</sup> *Blanco y Negro*, 26 de enero, de 1900, p. 18.

<sup>897</sup> La *aigrette* era una pluma generalmente blanca y de poco pelaje, sin rizar, que se colocaba levantada recordando las crestas de las garzas blancas

grandes proporciones, la realidad era que los sombreros de grandes dimensiones todavía estaban por venir.



*Ilustración 267: 26 de enero de 1901*

El siguiente sombrero era un *sombrero de teatro* (Ilustración 268, izquierda), como afirma, *exclusivamente de teatro*. Si nos fijamos en la fotografía, aunque las proporciones no eran discretas y realmente estaba *destinado a estorbar*, al menos se había reducido la altura de la gran pluma que decoraba el anterior, aún así la cronista dejaba de manifiesto los inconvenientes:

*Es de tul blanco con adornos de paño de oro; a un lado lleva pequeños grupos de adormideras negras y doradas, detalle ahora de exquisito gusto. Si en primavera y verano agradaron las cerezas, ahora, en pleno invierno, privan las adormideras. Y por aquello de que cada loco con su tema, vuelvo a acordarme del infeliz espectador, que por causa de nuestro voluminoso sombrero vea, en lugar de la función, las adormideras...*



*Ilustración 268: 26 de enero de 1901*

Años más tarde estos sombreros desaparecieron y se sustituyeron por tocados más discretos y menos voluminosos:

El *sombrero lujoso*, (Ilustración 268, derecha) es *para lucirlo de noche, en las visitas, y matinées, donde haya etiqueta, lujo y presunción, los cuales te obligan a ir (...) compuesta y empernejada*. Era un sombrero poco sometido a reglas y con gran versatilidad en sus funciones. Los materiales eran de mayor calidad y variedad:

*Drapeado de tul negro cuya labor son hojas con hilos de oro. El fondo lo componen bieses de tul negro unido a otros bieses de paño de oro; el adorno consiste prácticamente en lazadas de pana rosa, rodeando delante la copa, y sujetas detrás por una hebilla de oro mate y ancho lazo de cinta de terciopelo negro.*

Un asunto de importancia capital, además de las formas y los materiales, era la manera de colocarlo, tenían que quedar bien encajados *pues eso de llevar, como algunas el sombrero poco menos que en el aire, es el error de los errores*. El afán de todas las buenas modistas de París era que el sombrero calzara bien: *coiffe bien*, como aparecía en las crónicas. Para este año había vuelto la moda de llevar sombrero con vestido ligeramente *descotado*: *efectivamente el gran sombrero con pluma rizada, luce más aún si el corpiño, en vez de ser alto, es medio descotado siquiera, ya que no del todo*.

En los avances de lo que iba a ser la moda de invierno<sup>898</sup>, Mad. Mussy expuso con todo detalle como iban a ser los sombreros de invierno: *Veremos tocados, y sombreros Segundo Imperio*. Y como gran novedad que se avecinaba *los sombreros de copa aplastada y ala ancha serán los predilectos este invierno*. Nos encontramos en la dirección de lo que años después fueron los grandes sombreros que mantenían oculta parte del rostro.

*En la Carta de París*<sup>899</sup>, que escribió Mad. Mussy con las primicias del verano, comenta algunas novedades para la nueva estación, en concreto el uso del abanico.

*Hay aquí algunas elegantonas que llevan el abanico pendiente de una cadenita que termina en un aro de oro liso; este se coloca como si fuera un brazalete, con lo cual el abanico queda más seguro y más a mano. Agrada en extremo el abanico genere nouveau; el país representa una libélula con perfil de mujer, rodeado de flores del campo, todo ello primorosamente pintado sobre seda.*

Hay que decir que no fue un complemento muy comentado en las crónicas.

#### ▪ **La moda en casa**

Sobre las batas y *déshabillés*, aunque el artículo que se publicó este año era largo y con buenas ilustraciones, no fue una prenda frecuente en la publicación. La mujer moderna que quiere reflejar *Blanco y Negro*, como veremos en los sucesivos años, respondía a un tipo de dama que precisaba una ropa acorde con los nuevos estilos de vida.

Comenzaba esta serie con la descripción de una *Robe d'interieur de anacoste blanco*<sup>900</sup>. De la que decía que no convenía abusar: *esta clase de toilette a medias, tiene sus horas, no muy prolongadas*. La utilización de estas batas se debía reducir a las horas de la mañana: *a medida que se va acercando la tarde, la bata debe irse alejando del cuerpo de su dueña, para ceder el puesto a un traje todo lo sencillo que ustedes quieran, pero que no sea bata sino verdadero traje*.

El uso de ropa demasiado cómoda para estar en casa, tanto las batas en el caso de las mujeres, como las *pantunflas en el caso de los hombres*, denotaba dejadez y se veía como una cuestión *de mal gusto* y poca elegancia. Por eso las batas cuanto menos parecieran que eran batas y se asemejaran más a los vestidos mejor. En la

---

<sup>898</sup> *Blanco y Negro*, 5 de octubre de 1901, p. 15.

<sup>899</sup> *Blanco y Negro*, 22 de junio de 1901, p. 9.

<sup>900</sup> *Blanco y Negro*, 9 de marzo de 1901, p. 16

imagen (Ilustración 269) podemos ver los cuatro modelos alguno de ellos le resultaba más adecuado, por distanciarse visiblemente de las batas y acercarse a los vestidos.



*Ilustración 269: 9 de marzo de 1901*

De la primera exponen que *por tener algo de vestido, es más digna de alabanza*, y así es, aunque en todas ellas se mantenía el corte princesa que dejaba una cierta libertad a la cintura facilitando así los movimientos, en este primer ejemplo vemos algunos recuerdos del vestido: en primer lugar la falda plisada, como ya hemos visto en algunas faldas, pliegues que además, como marcaba la moda *iban pespunteados*. También llevaba bolero y un ribete de piel que la hacía todavía más elegante y más semejante a cualquier traje de calle. La otra que también *tiene grandes pretensiones* estaba hecha con un tejido nuevo el *croscrow*<sup>901</sup>.

De la siguiente, decía en cambio que era *muy bata*, tanto que se podría confundir con un salto de cama, estaba confeccionada con un tejido muy apropiado par estas prendas, el *muletón*, así como la otra *de batista rosa que va toda ella plisada*. En ambos casos para dar una mayor apariencia al conjunto, se adornaban con un collar de coral: *casi todas las elegantes usan estos collares, no ya con los trajes de más pretensiones, sino hasta con las batas más sencillas*.

Las referencias a estas prendas fueron escasas. A diferencia de lo que ocurría en las revistas de moda, y en los manuales de comportamiento en los que hubo un

<sup>901</sup> Era un tejido de lana peinada, muy flexible, ejecutada con una trama en diagonal, y que se empezó a utilizar para trajes y abrigos.

espacio importante dedicado a las prendas que se usaban en el hogar: los trajes de casa, o las batas<sup>902</sup>. Las crónicas, de alguna manera, se distanciaban de ese concepto de la mujer cuidadora del hogar y sujeta él, que venía siendo el estereotipo femenino más divulgado.

### **III. Años 1902 y 1903**

En la crónica del 22 de febrero de 1902, la protagonista principal fue la mantilla<sup>903</sup>. Acompañaba este artículo una fotografía coloreada de Reutinger, con un *vestido de recepción para señora joven o señorita* (Ilustración 270). Destacaba el tipo de encaje y el plisado de la falda, como dice el pie de foto de manera muy escueta: *es de muselina de seda plissée con encajes de Luxeuil*<sup>904</sup>; *cinturón de terciopelo, ruches de muselina de seda.*



*Ilustración 270: 22 de febrero de 1902*

---

<sup>902</sup> En los libros y manuales que daban consejos a las mujeres, situados en una línea más conservadora, había casi siempre un artículo o apéndice dedicado a la bata o el traje de casa, prendas de las que siempre se hablaba, valga como ejemplo la obra de Gimeno de Flaquer «debo hablar de la bata, prenda elegante del atavío femenino, que no será nunca postergada, pues la recomiendan su sencillez y comodidad. La bata blanca revela pulcritud y distinción porque las mujeres desidiasas no podrían usarla. En el *boudoir* puede recibirse a los amigos de confianza en bata, pero nunca a las personas de cumplido, aunque la bata sea muy lujosa. Una mujer dotada de coquetería artística tiene siempre en su guardarropa cuatro o cinco batas blancas, que sabe anudar con graciosos lazos o cintas flotantes, revelando al anudarlas un descuido cuidadoso que no sabe copiar la mujer cursi», GIMENO de FLAQUER, Concepción. *En el salón y en el tocador...*, p. 69.

<sup>903</sup> Este texto ha sido ampliamente estudiado en los comentarios que ya se han hecho sobre la mantilla en el epígrafe: *La mantilla: la pervivencia de lo autóctono.*

<sup>904</sup> Tipo de encaje hecho a mano, iba cosido sobre una tela. Empezó a ponerse de moda en la ciudad balnearia de Luxeuil a mediados del siglo XIX. Los motivos eran grandes dibujos de volutas o elementos florales.

Las imágenes que acompañaban las crónicas de estos dos años, en la mayoría de los casos no respondían a la explicación del texto, por esa razón se han recopilado en un apartado a parte.

La crónica de *La Mujer y la Casa* correspondiente al 12 de abril<sup>905</sup> volvió a aparecer, en una única página, con algunas novedades: el formato de esta crónica se asemeja más a las crónicas de las revistas de moda en las que un pequeño sumario anunciaba los temas que se iban a abordar en el texto: *Decadencia de la seda; esplendor del terciopelo y del paño. El problema de las mangas.—La palpitante cuestión de los moños bajos y los cuellos altos.—Joyereros que son modistos y viceversa.—Botones artísticos.—El papel de cartas, la tinta y la pluma.*

La persona que escribía bajo el seudónimo *de Marsay*, además de tener los últimos conocimientos de moda, tenía grandes dotes literarias. En la evolución de la moda se atisban algunos cambios para 1902. Respecto a los tejidos, la seda que había estado presente la temporada anterior, definitivamente decae para los vestidos *de calle o de visita*. Este tejido pierde valor, porque sus cualidades visuales no se encontraban en consonancia con las nuevas corrientes de moda basadas en la sencillez:

*En particular la seda chirriante y aparatosa, era una tela demasiado solemne, excesivamente teatral y entonada para estos tiempos en que la más refinada forma de la elegancia consiste, sino en la llaneza, si en la mayor sencillez, en la ausencia de pretensiones y de orgullo.*

En una sociedad más igualada, se buscaban otras formas más espontáneas y se iniciaba así toda una tendencia estilística, que con el trascurso de los años se materializó de distintas maneras, empezando por la supresión de algunos tejidos: *el nefando paño de Lyon, el decorativo raso maravilloso, el architieso moaré, quedan y deben quedar desterrados para siempre.* Por esta razón, y en continuidad con lo que se había comentado en las crónicas de 1901, el paño y el terciopelo, mantuvieron su hegemonía *para los vestidos callejeros y de visita*. La mujer innovadora que iba de un lado para otro, necesitaba tejidos que no le impidieran este movimiento, para ello los tejidos debían ser *sutiles y ligeros*. Además de facilitar en gran medida el movimiento, lo que se buscaba a través de estos tejidos, era potenciar la silueta de la línea femenina: *en este punto prosigue la tendencia de la mejor ley estética, a que las telas modernas imiten en lo posible los paños mojados de la estatuaria clásica.*

---

<sup>905</sup> *Blanco y Negro*, 12 de abril de 1902, p. 29.

Esta afirmación iba a resultar un tanto profética porque la silueta que se dibujó en los años posteriores con la supresión del corsé y el auge de los drapeados, como alternativa para lograr una cierta sujeción, recordaba, en gran manera, a las figuras clásicas.

Otro tema a discutir fueron las mangas, la tendencia era llevarlas ajustadas, todo lo más el año anterior se había visto algún bullón a partir del codo, que le proporcionaba un cierto volumen pero las mangas jamón ya estaban superadas:

*Vuelve con motivo de la llegada de la primavera a ponerse en discusión el importantísimo problema de las mangas femeninas, no resuelto sino a medias y con notables discordancias y diversidad de criterios desde que se abolió el régimen de las mangas globo.*

También se mencionaba un modelo que logró ponerse de moda cuyo efecto era el inverso al de las mangas de jamón; consistía en abultarla en el último tercio:

*Cojan ustedes una manga globo de las más exageradas y vuévanla del revés, es decir, poniendo en los hombros la parte correspondiente a los puños, y en los puños el inmenso vuelo que antes iba en los hombros, y tendrán ustedes una idea de lo que son las mangas de moda.*

Respecto al tipo de peinados, comenzó a ponerse de moda el moño bajo, *que es el peinado griego y latino*, y se adaptaba a todo tipo de sombreros. Esta manera de colocar el moño no era compatible con los cuellos excesivamente altos por lo que empezaron a disminuir haciendo los vestidos cada vez más escotados.

La crónica de la semana siguiente también tenía un pequeño índice del contenido: *Cuestión de faldas.—Dos formas de sombreros.—Peines, peinetas y agujas.—Las flores en la mesa.—El arte de empapelar habitaciones.—Modistos y modistas de perros*<sup>906</sup>.

Con la entrada de la primavera no se esperaron *variaciones sensibles en las formas y disposición de las faldas femeninas*. El modelo, ya conocido, mantuvo una cierta forma de campana, despejado el volumen de la zona de las caderas para incorporarlo a la parte baja. En el tercio inferior de la falda se encontraba el peso de la ornamentación, este espacio se decoraba con generosidad a base de volantes, cintas, encajes, bordados, abalorios, etc. Para realizar este tipo de faldas, lo más complicado era cortarlas, se necesitaba mucha tela y además destreza, las telas debían ser *muy ricas y flexibles y los forros muy ligeros*, para que sentaran bien, y

---

<sup>906</sup> Blanco y Negro, 19 de abril de 1902, p. 23.

para que el movimiento ondulante al andar fuera armónico y no resultara excesivamente pesado. Las faldas con cola debían recogerse cuando se caminaba, motivos de más para que los tejidos fueran manejables.

Respecto a los sombreros, se llevaban *los mismos tipos que han imperado en el invierno*. Como novedad, comenzaron a acortar la estatura y a crecer a lo ancho, preludio de los grandes sombreros de los años 1907-1910: *uno es el sombrero ancho y plano, de forma regular; otro el sombrero muy levantado por uno de los lados y con adorno de hermosas amazonas blancas y negras, pues por ahora parecen desterradas las plumas de otro color*. Otro tipo de sombrero lo describe como *aplastado, semejantes a grandes plantas de girasol*. Las tocas y aún las simples guirnaldas, sin copa, se adornaban con flores, pero se aconsejaba cautela en al elección y número de estas, para que mantuviera su identidad porque la toca *era algo más que un adorno del peinado y algo menos que un sombrero formal*.

En estos años en el que el *art nouveau* imprimía un sello estético en los elementos decorativos más variados, tanto de la casa como de uso personal, las peinetas: mitad joya mitad aderezo, se realizaron siguiendo estas líneas:

*Tal sucede con los peinecillos, peinas, peinetas, y agujas para el pelo, cada vez más en boga y más numerosos. La antigua peina o peineta de concha se prestaba poco, por su propia materia, a los atrevimientos ornamentales del modern style. No tenemos sino que estudiar las tejas que usaban nuestras abuelas o las que aún se conservan en ciertos atavíos regionales, particularmente en el reino de Valencia, para observar la escasa variedad decorativa que en ellas hay, aún siendo muchos de esos adornos, no de concha, sino de metal, plata u oro, lo cual no deja de ser incómodo y perjudicial para el pelo. Las peinetas modern style evitan todos esos inconvenientes. En ellas las púas y todo lo que está en contacto con el pelo es de concha rubia preferentemente, pues la concha oscura no resulta de tan vistosos efecto y en la parte superior se dibujaba los más fantásticos caprichos en oro viejo, plata oxidada o bronce repujado y cincelado. Nótese como son los del célebre artista R. Lalique, la influencia del arte japonés; hay en todas ellas abundancia de crisantemas, orquídeas y rododendros.*

Valera fue uno de los dibujantes que mejor supo materializar en sus diseños esta estética *nouveau* y de influencia japonesa como hemos visto (Ilustración 43).

La última crónica aislada que se publicó este año fue mucho más sencilla sin grandes novedades, ni en el modo de redactar ni en los elementos que describía, se titula *Modas de entretiempo*<sup>907</sup>. Sin más pretensiones que detallar dos vestidos para el

---

<sup>907</sup> Blanco y Negro, 4 de octubre de 1902, p. 13.

otoño, con las características mencionadas. La novedad es que frente a la sencillez que se auguraba en los meses estivales, en el invierno ya salieron a relucir encajes y entredoses, para enriquecer vestidos y abrigos: *aparecen también, primero tímidos y vergonzosos, mariposeando con alas de encaje y puntillas que cubren y no pesan sobre los hombros de señoras y señoritas, los primeros abrigos.*

La única vez que se publicó *La Mujer y la Casa* en 1903 fue el 10 de enero, ese día la crónica proporcionó los avances para ese año en vestidos para *banquetes y comidas*. Como novedad común a todos ellos adoptaba un principio genérico y es que eran *descotados, sin exageración*. Para los atavíos de calle se imponía el rigor de los cuellos altos que contrastaba con el escote de los trajes de ceremonia, Acompañaba la crónica dos fotografías, una de frente en blanco y negro y otra por detrás coloreada (Ilustración 278) que comentaremos en el siguiente epígrafe. Era importante que el escote guardara el recato convenido y sino era así, siempre se podía adornar con bertas o fichús de muselina o de encaje. Según la información de las crónicas el escote se había reservado desde antiguo para los trajes de baile o incluso de teatro<sup>908</sup>, aunque en este último caso no siempre había sido así<sup>909</sup>. Respecto a las telas preferidas para los vestidos más lujosos, reaparecieron la *muselina de seda, el tul y la seda liberty*. A pesar del triunfo o la preferencia, por las telas ligeras y vaporosas, también gustaba la *severidad del terciopelo*, que según decía, estaba *recobrando su perdida boga*. También proseguía la moda de la *pana inglesa*<sup>910</sup>, provista de dibujos *rehundidos* y decorada con bordados de azabache.

---

<sup>908</sup> También la escritora María Luz Morales explica como fueron estos escotes hacia 1900 «el rigor de los cuellos altos en los atavíos de calle presta mayor valor e importancia a los escotes — ¡y qué escotes!, reservados exclusivamente para los vestidos de baile, recepción o ceremonia... Las muchachas solteras lucían en tales ocasiones, pudorosos, virginales —a veces cubiertos de leve tul—, ya redondos. Ya cuadrados o en pico, pero siempre discretos. Las damas, en cambio, mostraban escotes amplísimos, abiertos por delante hasta descubrir el nacimiento de los senos, o ensanchados hasta dejar los hombros fuera del vestido, o alargados en pico, por detrás. Descubriendo la espalda hasta la cintura. El borde del escote se adornaba siempre, ya con *ruches*, bondadoso aplicaciones, ya con guirnalda de flores, ya con volantes o *bertas* en romántica reminiscencia, ya, en fin con pedrería falsa o fina», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 108.

<sup>909</sup> Montecristo, escribió un artículo en *La Moda elegante* con motivo de la reapertura del Teatro Real, en el que menciona la evolución de los escotes, como señal de elegancia en los vestidos para teatro: «Antiguamente las damas se vestían mucho más para asistir al teatro, no habiendo ni una sola que no fuera con traje escotado; ahora, hace ya algún tiempo que no ocurría lo mismo, perdiendo mucho la estética de la sala; pero en estos dos ó tres últimos años se ha visto muy marcada la tendencia á resucitar las antiguas costumbres, y es de esperar que mañana todo contribuya á que la sala sea, como decimos más arriba, una reproducción de las temporadas de los primeros años del reinado del malogrado Alfonso XII», *La Moda elegante*, 30 de noviembre de 1902, p. 520.

<sup>910</sup> Pasalodos cita en su tesis un tipo de pana estampadas especialmente pensadas para los trajes de noche, que abastecía la casa de modas *Wales*. PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 780.

Con estos componentes describió un modelo de la casa *Laferriere*<sup>911</sup> en los siguientes términos: *bolero muy corto, abierto sobre una camiseta de encajes, faja de pana reseda y falda bordada de azabaches negros.*

Los adornos eran los encargados junto con los tejidos, de elevar la categoría de un traje hasta lograr un carácter más artístico, decía que habían dejado pasar *la antigua monotonía y regularidad con la que solían colocarlos y distribuirlos las modistas*. En ese punto la cronista cambia el género de los artífices de la moda. Ya no era la modista sino la creatividad del modisto quien ha conseguido elevar la moda a la categoría de arte, considerándolo un verdadero artista:

*Los grandes modistos de hoy día, que tienen mucho de pintores y de escultores, han comprendido el absurdo que resultaba, por ejemplo, de adornar con flores del mismo tamaño los brazos o la cintura, donde se debe marcar la esbeltez y ligereza de las formas, y el bajo de la falda, en donde por el contrario, hay espacio para que la fantasía ornamental se exprese (...) Se ha llegado al estudio artístico del vestir hasta el extremo de pensar muy acertadamente que deben variar los tonos que estén cerca de la cara o de los hombros y brazos y diferenciarse de los que solo tienen que contrastar con el color de la tela y no con el de la piel.*

Estas apreciaciones cromáticas sitúan a los modistas al nivel de los pintores, al igual que ellos tenían que conseguir las armonías y contrastes de color adecuadas valorando el conjunto de la escena a representar.

### ▪ **Los figurines coloreados de Reutinger**

Estos figurines se publicaron entre 1900 y 1903, algunos de ellos acompañaban, los artículos anteriormente citados. Se trataban de fotografías coloreadas similares a las publicadas en *Les Modes* durante esos años como hemos podido comprobar en alguna de ellas. Si nos fijamos, en las dos primeras modelos publicadas en abril de 1902, aparecían recortadas y colocadas sobre un fondo blanco que resultaba muy artificial (Ilustración 273 e Ilustración 274). Seguramente se trataba de fragmentos de las secciones de algunas de estas revistas francesas. Sin embargo en 1903, la calidad había mejorado considerablemente (Ilustración 278 y siguientes). Probablemente obtendrían los clichés de los originales, para después

---

<sup>911</sup> Madeleine Laferrière (1847-1912). Abrió su casa de alta costura en París, en la *Rue de Taitbout* en 1869, fue una de las primeras modistas de alta costura. Vistió, entre otros personajes destacados, a algunos miembros de la realeza europea, incluida la Reina Maud de Noruega, la princesa Alexandra de Gales, o Victoria Eugenia de Battenberg. Sus modelos se publicaron en las revistas de moda más famosas. En el apéndice hemos incluido la publicidad de esta casa publicada en *Les Modes*.

revelarlos en las dependencias del periódico y hacer el montaje. En la fotografía publicada el 21 de marzo por ejemplo, se lee en el pie de foto *cliché Reutinger*. La mayoría de estas imágenes se publicaron fuera de las secciones específicas de moda, intercaladas entre las páginas de la revista y acompañadas de una breve explicación de la prenda.

Los editores, deseaban aumentar ese grado de verismo y aproximarse a la realidad mediante el color aunque todavía resultara, un tanto artificioso. No eran las únicas imágenes a las que se les había aplicado el color; sin embargo, resultó un adelanto visual importante para describir la moda y que las lectoras se hicieran cargo de los colores de las telas y de los motivos decorativos. Adjuntamos los figurines que se publicaron entre 1902 y 1903 y la transcripción de la explicación de cada fotografía que se ubicaba en la parte inferior. Introducimos también las imágenes de dos figurines que se publicaron en 1900 (Ilustración 271 y siguiente).

***Ilustración 271: 19 de mayo de 1900: el mejor figurín. Por Reutinger***

***Ilustración 272: 17 de febrero de 1900: la reina de la moda. Por Reutinger.***

***Ilustración 273: 5 de abril de 1902: traje de tafetán marfil, adornado con plieguecillos, coronas pompadour bordadas, volantes de encaje y randas de terciopelo negro.***

***Ilustración 274: 19 de abril de 1902: vestido de visita para señora joven, bolero de paño bordado, con incrustaciones de tafetán, puños, cinturón y cuello de pana bordada, falda de paño con bieses de tafetán***

***Ilustración 275: 12 de abril de 1902: este no tenía texto explicativo.***

***Ilustración 276: 12 de julio de 1902: abrigo para salir en coche o de teatro, paño de pekín con randas anchas de tafetán y bordados calados sobre un viso de tafetán. Cuello y solapas grandes con vueltas de encaje y muselina de seda.***

***Ilustración 277: 19 de julio de 1902: vestido de recepción para señora joven es de muselina de seda incrustada de adorno de encaje y guarnecida de cascada de gasa y nudos de raso.***

***Ilustración 278: 10 de enero de 1903: es de crespón de china adornado con flores de guipur bordado, destacándose sobre fondo de encaje negro, volante de muselina plugada en las mangas y alrededor de la cola***

*Ilustración 279: 14 de marzo de 1903: es de raso liberty, adornado de encajes. Delantal y chaleco de muselina de seda. El escote, adornado de muselina de seda y encaje, con una cinta de terciopelo.*

*Ilustración 280: 21 de marzo de 1903: falda y cuerpo de crespón de la China, plegado, adornado con finos entredoses de Irlanda festoneados de guipure de dibujo más grueso y sembrado de medalloncitos bordados.*



*Ilustración 271: 19 de mayo de 1900*



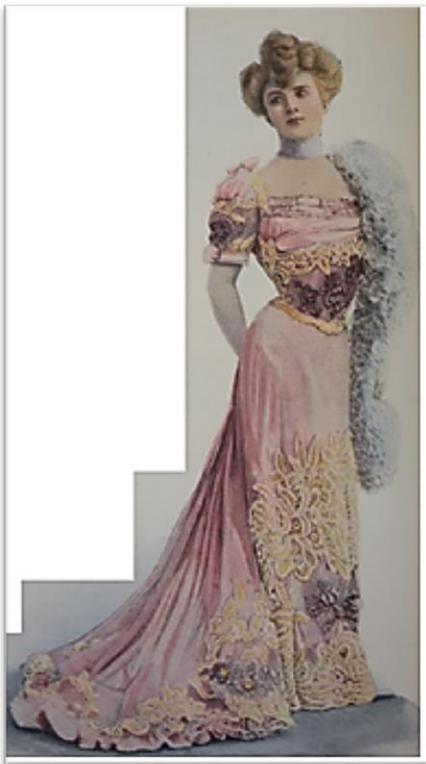
*Ilustración 272: 17 de febrero de 1900*



*Ilustración 273: 5 de abril de 1902*



*Ilustración 274: 19 de abril de 1902*



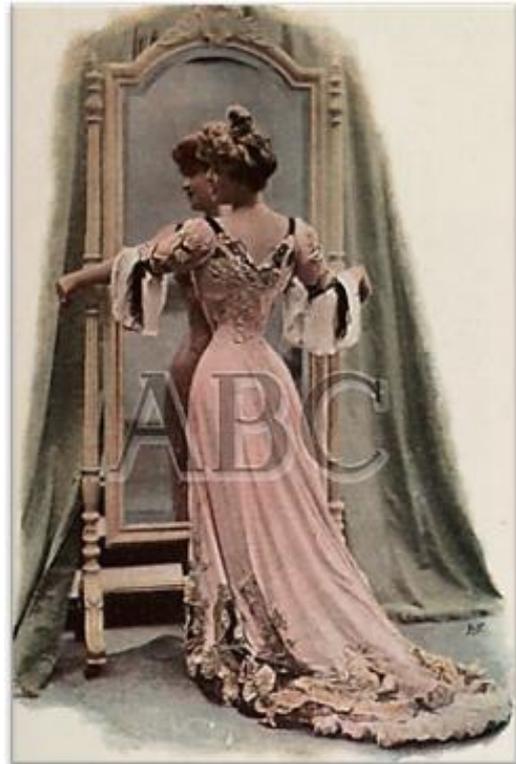
*Ilustración 275: 12 de abril de 1902*



*Ilustración 276: 12 de julio de 1902*



*Ilustración 277: 19 de julio de 1902*



*Ilustración 278: 10 de enero de 1903*



*Ilustración 279: 14 de marzo de 1903*



*Ilustración 280: 21 de marzo de 1903*

La estética que definía los perfiles de estos vestidos también la podemos ver en las portadas de 1902, obra de Medina Vera<sup>912</sup> y de Adolfo Lozano Sidro<sup>913</sup> estos dos autores sintetizaron muy bien esa sinuosidad de las curvas del vestido, prolongadas hasta la cola, de gusto modernista, donde crecían los arabescos y las formas ondulantes. En las dos mujeres pintadas por Lozano Sidro (Ilustración 282) se identifican de manera especial esta manera de presentar la figura femenina donde queda de manifiesto ese decorativismo *nouveau*; como dice Pérez Rojas «las dos mujeres saludan desde un escenario intensamente iluminado, proyectando contra el fondo unas grandes sombras que destacan la fuerza y expresividad de la luz en el nuevo teatro, luciendo una de ellas un florido traje *Art Nouveau* con un diseño digno de Van de Velde»<sup>914</sup>. También en clara consonancia con los dibujos de George Lefeure<sup>915</sup> en *Les Modes*.

---

<sup>912</sup> *Blanco y Negro*, 15 de marzo de 1902.

<sup>913</sup> *Blanco y Negro*, 5 de abril de 1902.

<sup>914</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier. *La ciudad placentera...*, p. 81.

<sup>915</sup> Georges Joseph van Sluijters (1868-1943), más conocido como George de Feure, fue pintor, escenógrafo e ilustrador dentro del movimiento simbolista y del *Arte Nouveau*.



Ilustración 281: Medina Vera, 15 de marzo de 1902



Ilustración 282: Lozano Sidro, 5 de abril de 1902



Le Feure. Variations su la moda, Les Modes, marzo de 1903

#### IV. Año 1904

La sección de *La Mujer y la Casa*, inició una forma más sencilla, de contar a las lectoras las novedades de la moda, se titulaba *El figurín del día*, y consistía en

una foto del tamaño de la página —de mejor calidad que los figurines coloreados que hemos visto en los números anteriores— y un pie de foto con una breve explicación. Casi todas las fotografías eran de Reutinger, alguna de Franzen. Esta explicación fue más breve que las largas crónicas de Mad. Mussy que hemos visto en los años anteriores, pero se publicaron con mayor frecuencia, prácticamente todos los meses.

La forma visual, actual y moderna, de presentar la moda suponía simplificar sustancialmente la noticia. El realismo fotográfico permitía prescindir de explicaciones que por el propio impacto de la imagen resultaban innecesarias. Como dice Sotang, se trataba de un nuevo código visual ya que las fotografías «alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar, son una gramática y sobre todo una ética de la visión»<sup>916</sup>. Por tanto, se entendía que no fuera necesaria más explicación que la que ofrecía la propia imagen, llena ya de por sí de significado. La relación que se establecía entre la imagen y el observador, mucho más cercana y accesible, estimulaba el deseo de adquirir las novedades que se anunciaban; un figurín imaginario no era lo mismo que un modelo real. Este estímulo visual permitió que el consumo de moda se fuera desarrollando rápidamente gracias en buena parte a esta manera más verídica de mostrar los vestidos.

El repertorio fotográfico, como hemos referido, no era original de *Blanco y Negro*, muchas de estas fotografías ya se habían publicado en la revista francesa *Les Modes* y seguramente también en otras<sup>917</sup>; en la selección de imágenes hemos colocado al lado de algunas de las imágenes de *Blanco y Negro* la correspondiente publicada *Les Modes* con la fecha de publicación.

Para realizar el estudio de este año, como los elementos que constituyen la indumentaria —formas, tejidos, complementos— son similares a los que hemos analizado durante los años anteriores, nos hemos limitado, para no ser excesivamente prolijos, a identificar cada imagen según el tipo de prenda y su función social y a transcribir la descripción que aparecía al pie de cada fotografía.

---

<sup>916</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*, Barcelona: Debolsillo, 2008, p. 13.

<sup>917</sup> No es el objetivo de esta investigación hacer un estudio comparativo entre los figurines publicados en la prensa francesa y la española, aunque sería una tema de interés para futuras investigaciones, aquí nos hemos limitado a poner algún ejemplo para ilustrar esta realidad.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
<b>abrigo para la calle; paseo</b>										día: 29			1
<b>Abrigo salida de teatro o baile, soirée</b>	día: 9												1
<b>Traje de recepción, comida.</b>		día: 27	día: 5				día: 30			día: 1	día: 5		5
<b>Traje de visita, de té, de tarde, de reunión</b>			día: 12	días: 9, 16 y 30						día: 22			5
<b>traje baile, soirée, teatro, concierto,</b>	día: 9	día: 13	día: 19		día: 28					día: 1 y 5			6
<b>Traje de calle, paseo</b>				día: 23	día: 21		día: 16				día: 12		4
<b>Traje para Garden party</b>					día: 7								1
<b>Traje de casa</b>						día:1 1	día: 9					día: 3	3
<b>Traje de casino</b>								día: 6					1
<b>Traje de Matinee</b>								día: 27					1
<b>T</b>	2	2	3	4	3	1	3	2	-	5	2	1	28

*Tabla 4: Días en los que se publicó La Mujer y la Casa: El figurín del día, año y tipo de prendas. 1904*

Los trajes que se publicaron más veces fueron los trajes para baile, teatro o soirée. Le seguían los trajes que hemos clasificado dentro del grupo: traje de recepción, comida y los que hemos clasificado como: traje de visita, de té, de tarde, de reunión.

Estos trajes eran muy similares unos a otros, en líneas generales se mantenían las faldas muy largas y con colas, decoradas con grandes volantes, jaretas, pliegues o profusión de encajes dependiendo del uso del vestido. Respecto a los cuerpos, los trajes de vestir aparecían más entallados en la cintura con los corseletes o los cinturones ajustados; algunos trajes llevaban boleros cortos y entallados sobre

cuerpos de encaje (Ilustración 299). También era habitual el juego de texturas mediante la superposición de tejidos, sobre todo combinaban muy bien todo tipo de encajes sobre transparentes, (Ilustración 284). Las mangas eran muy variadas, se puso de moda un cierto gusto dieciochesco al emplear cascadas de encaje en los acabados, este tipo de decoración en las magas cortas recibían el nombre de manga pagoda<sup>918</sup>. Los motivos decorativos y las aplicaciones de encaje dibujaban formas vegetales y geométricas al gusto de la época (Ilustración 289). La siluete en forma de *ese* ya se percibe en todas estas imágenes.

Trascribimos a continuación, los textos que acompañaban las fotografías con la descripción de cada uno de los figurines.

**Ilustración 283: 9 de enero de 1904:** trata de un traje y abrigo de *soirée*. Abrigo de terciopelo *miroir* en tono verde con pieles de marta. Falda de crespón de oro: sobre ella otra de gasa de seda bordada y recamada de palta. Es el traje que luce la eminente actriz María Guerrero en el tercer acto de la *Desequilibrada*. Las joyas son un collar de brillantes con una esmeralda de gran tamaño: hilos de perlas sujetos con turquesas rodeadas de brillantes caen sueltos en combinación con una *riviére*.

**Ilustración 284: 13 de febrero de 1904:** es de encaje negro y guipure con viso de raso salmón y guimpe también de encaje negro. Cuello alto con *broche modern style*.

**Ilustración 285: 27 de febrero de 1904:** traje para reunión. Modelo de la casa *Laferriere*. Es de crespón de la China blanco, con flores de muselina de seda sobrepuestas, y bordados de seda. Guarnición de piel de zibelina. Cuerpo con incrustaciones de encaje de Irlanda.

**Ilustración 286: 5 de marzo de 1904:** traje para comida. Modelo de la casa *Laferriere*. Es de tul negro con incrustaciones de flores en color y de tul *pailleté*. Las hombreras de terciopelo. Una gran orquídea en la cintura.

**Ilustración 287: 12 de marzo de 1904:** vestido para visita. Modelo de la casa *Beer*. Es de paño flexible oscuro; volante sobrepuestos guarnecidos de un frunce de seda. Cuerpo con aplicaciones de punto de Venecia y muselina de seda.

**Ilustración 288: 19 de marzo de 1904:** vestido para baile. Modelo de la casa *Martial y Armand*. Es de piel de seda rosa pálido. Falda guarnecida de dos volantes montados con frunces y recubiertos con encaje de Brujas. Cuerpo escotado bajo. Cinturón *liberty* rosa.

**Ilustración 289: 9 de abril de 1904:** vestido para visita. Modelo de la casa *Walles, de París*. Es de paño *champagne* con bandos de terciopelo ligeramente matizadas de un tono paja; aplicaciones de encaje. Cuerpo formando bolero, bordado de un estrecho galón.

**Ilustración 290: 16 de abril de 1904:** vestido para visitas. Modelo de la casa *Lebouvier, de París*. Es de paño color *champagne*, con bordados de seda del mismo color sobre transparente de terciopelo marrón.

---

<sup>918</sup>«Hacia 1720 se denominaba mangas pagoda a las mangas de las casacas de los hombres que tenían una vuelta muy anchas que llegaban a la altura del codo y se ceñían a él (...) El término vuelve a aparecer en el siglo XIX, durante el Segundo Imperio, designando las mangas acampanadas de los vestidos de mujeres», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 468.

**Ilustración 291: 23 de abril de 1904:** vestido de calle. Modelo de la casa Redfern, de París. Es de tela flexible con dibujos de cuadritos, colores marrón claro y blanco; ruche rizada, marrón claro en la falda y en el cuerpo; mangas perdidas y cuello de malla.

**Ilustración 292: 30 de abril de 1904:** tea gown. Vestido de casa para señora o señorita. Modelo de la casa Huet el Cheruit, de París. Es de muselina blanca de la India, guarnecida de punto de aguja. Bolero de encajes, con franja de madroño nácar.

**Ilustración 293:7 de mayo de 1904:** traje para garden-party. Modelo de la casa Laferriere, de París. Es de linón beige champagne. Entredós de encaje de Irlanda en la falda y volante de lo mismo en el cuerpo. En el delantero de la falda, moños o choux de raso champagne. Sombrero negro.

**Ilustración 294: 21 de mayo de 1904:** vestido de calle. Modelo de la casa Martial et Amand, de París. Es un elegante vestido de paño fino color pulga, con sencillos adornos de terciopelo de un tono más oscuro. Manga de encaje de Venecia. Sombrero de paja adornado con flores.

**Ilustración 295: 28 de mayo de 1904:** vestido de baile. Modelo de la casa Laferrière, de París. Es de tul bordado sobre transparente azul celeste. No se puede dar mayor explicación de un vestido como éste, que es una verdadera obra maestra de elegancia y buen gusto

**Ilustración 296: 11 de junio de 1904:** vestido de casa. Modelo de la casa Martial et Amand de París. Es de paño beige con galones de lana y el cuerpo bordado en lanas de color más claro

**Ilustración 297: 9 de julio de 1904:** bata elegante. Modelo de la casa Huet et Cheruit, de París. Es de muselina de seda azul pálido, guarnecido de encaje de Irlanda y ruches de raso azul.

**Ilustración 298: 16 de julio de 1904:** vestido de paseo. Modelo de la casa Francis de París. Es de pañete champagne bordado y guarnecido de tul también bordado.

**Ilustración 299: 30 de julio de 1904 y Les Modes:** vestido para banquete. Modelo de la casa Laferriere de París es de raso negro con entredoses de tul negro bordado. El transparente y las mangas de raso marfil.

**Ilustración 300: 6 de agosto de 1904:** vestido de casino. Modelo de la casa Elisa de París. Es de tafetán color pulga con volantes fruncidos. La manteleta, guarnecida de guipure.

**Ilustración 301:** traje de matinée. Modelo de la casa Panem, de París. Es de muselina azul celeste con lunares más oscuros y gran volante azul bordado. Frunce de encaje de Malinas.

**Ilustración 302: 1 de octubre de 1904:** vestido de banquete. Modelo de la casa Daeuillet, de París. Es de chantilly negro perlado con aplicaciones de chantilly blanco; transparente amarillo paja.

**Ilustración 303: 15 de octubre de 1904:** vestido de baile. Modelo de la casa Huet et Chéruit, de París. Vestido forma princesa. Es de muselina blanca sobre fondo rosa, pailletée de azul

**Ilustración 304: 22 de octubre de 1904:** vestido para visitas. Modelo de la casa Drecoll de París. Es de velo de seda nutria, guarnecido de encajes y terciopelo negro.

**Ilustración 305: 29 de octubre de 1904:** abrigo para paseo en carruaje. Modelo de la casa Maupas, de París. Es muy largo y suelto, de paño blanco, con galón de seda bordado, con botones de oro.

**Ilustración 306: 5 de noviembre de 1904:** vestido para banquete. Modelo de la casa Ney hermanas, de París. Es todo él de encaje de Irlanda blanco con transparente amarillo.

**Ilustración 307: 12 de noviembre de 1904:** vestido para paseo. Modelo de la casa Drécoll, de París. Es de paño color marfil guarnecido con bordados formando estola.

**Ilustración 308: 3 de diciembre de 1904:** vestido de casa. Modelo de la casa Huet el Cheruit, de París. Es de terciopelo gris pizarra, guarnecido de agremanes azules oscuros.

En estos breves textos descriptivos llama la atención la continua referencia a las casas de moda francesas, algunas de ellas aparecieron en anteriores crónicas, pero en este año salieron bastantes nombres nuevos, lo que daba a entender el prestigio y el éxito comercial que habían adquirido, de tal manera que su mención además de la procedencia de París, realizaba enormemente la prenda en cuestión.



*Ilustración 283: 9 de enero de 1904*



*Ilustración 284: 13 de febrero de 1904*



*Ilustración 285: 27 de febrero de 1904*



*Ilustración 286: 5 de marzo de 1904*



*Ilustración 287: 12 de marzo de 1904*



*Ilustración 288: 19 de marzo de 1904*



*Ilustración 289: 9 de abril de 1904*



*Ilustración 290: 16 de abril de 1904*



*Ilustración 291: 23 de abril de 1904*



*Ilustración 292: 30 de abril de 1904*



*Ilustración 293: 7 de mayo de 1904*



*Ilustración 294: 21 de mayo de 1904*



*Ilustración 295: 28 de mayo de 1904 y Les Modes, enero de 1904*



*Ilustración 296: 11 de junio de 1904*



*Ilustración 297: 9 de julio de 1904*



*Ilustración 298: 16 de julio de 1904*



*Ilustración 299: 30 de julio de 1904 y Les Modes, octubre de 1903*



*Ilustración 300: 6 de agosto de 1904*



*Ilustración 301: 27 de agosto de 1904*



*Ilustración 302: 1 de octubre de 1904 y Les Modes, noviembre de 1902*



*Ilustración 303: 15 de octubre de 1904*



*Ilustración 304: 22 de octubre de 1904*



*Ilustración 305: 29 de octubre de 1904*



*Ilustración 306: 5 de noviembre de 1904*



*Ilustración 307: 12 de noviembre de 1904*



*Ilustración 308: 3 de diciembre de 1904*

#### 9.4 PÁGINAS FEMENINAS (1905-1910)

En el último número del año 1904, como era habitual, se publicaron las novedades para 1905, entre otras cuestiones se habló de la publicación de la nueva sección que aparecería bajo el título *Páginas femeninas*<sup>919</sup>.

Durante su primer año de existencia, recogió gran variedad de asuntos dedicados fundamentalmente a satisfacer el gusto de las lectoras; desde páginas dedicadas a mujeres destacadas como Vera Schevitch<sup>920</sup>, escritoras de éxito como Myriam Harry<sup>921</sup> o a artistas de reconocido prestigio, como la famosa Polaire<sup>922</sup>, pasando por una extensa información sobre fiestas, como los bailes de máscaras que

---

<sup>919</sup> Entre las muchas y notables mejoras que se introducirán en la composición de *Blanco y Negro* en 1905 figuraran (...) *Páginas femeninas*, sección dedicada a la mujer, pero que naturalmente interesa al sexo masculino. *Blanco y Negro*, 31 de diciembre de 1904, p. 20.

<sup>920</sup> Hija del embajador ruso en Madrid, *Blanco y Negro*, 25 de febrero de 1905, p. 16

<sup>921</sup> Seudónimo de María Rosetta Shapira (1869-1958), escritora de originalidad poderosísima con una personalidad sobresaliente y rara (...) a los trece años publicó su primera novela en un gran periódico alemán, y tuvo tanto éxito, que desde entonces no ha dejado de colaborar en las mejores revistas inglesas y alemanas, a las que ha enviado sus novelas, cuentos, libros de viajes y estudios artísticos. *Blanco y Negro*, 4 de febrero, 1905, p. 16.

<sup>922</sup> Seudónimo de Émilie Maria Bouchaud (1874-1939), actriz y cantante francesa, famosa por tener la cintura más pequeña (16 centímetros). *Blanco y Negro*, 21 de enero de 1905, p. 21.

tenían lugar en Carnaval y todo tipo de celebraciones que acontecían en Madrid o en las principales ciudades europeas, especialmente París. Sirva como ejemplo, un artículo dedicado a *La fiesta de la elegancia y de los encajes* de París, del que hablaremos más adelante; o los artículos sobre carreras de caballos como el dedicado al *Gran Prix* de Deauville<sup>923</sup>. Tampoco faltaron espacios dedicados a algunas mujeres españolas emblemáticas por sus logros en el mundo cultural femenino como, la ya citada, Carmen Rojo Herraiz<sup>924</sup>, directora de la Escuela Normal de Maestras de Madrid.

En comparación con las secciones tratadas en el anterior epígrafe, podemos destacar algunas novedades que no son sino reflejo de la propia evolución social. Mientras en los anteriores apartados los epígrafes dedicados a cuestiones sobre el hogar —decoración, medidas higiénicas, etc.— tenían un lugar destacado y respondían al gusto de la mujer y a su deseo de aprender las cuestiones que le fueran útiles para conservarlo cuidado, limpio y moderno, en estos años, se observa una cierta inclinación hacia otras realidades que empezaban a interesar a un número mayor de mujeres: la vida social, el mundo del espectáculo, las artistas, las cupletistas, las bailarinas, etc., estos artículos tuvieron tanto interés para las lectoras, como lo tenían las secciones dedicadas a los muebles modernos o a los consejos higiénicos para mantener su hogar pulcro. En este gusto por describir la vida social, artística, literaria y cultural, la moda se había transformado en un asunto de interés, equiparable a estas cuestiones.

A partir de 1906, el apartado de la moda ocupó la totalidad de la sección. Habitualmente contenía una fotografía de gran tamaño —elemento principal de la noticia—, el título y un breve texto que fue variando de extensión a lo largo de los números. La imagen continuaba prevaleciendo sobre el texto que seguía relegado a un puesto secundario. La ornamentación gráfica, acorde con las fotografías, se convirtió en un elemento esencial. Las páginas dedicadas a esta sección fueron decoradas por Arija y Varela, que ilustraron con elegantes motivos las fotografías. Si las imágenes de moda ya estaban dotadas de cualidades estéticas, el modo de presentarlas, las hacían enormemente interesantes a los ojos del lector, que las percibía como verdaderas obras de arte.

---

<sup>923</sup> *Blanco y Negro*, 16 de septiembre de 1905, p. 14.

<sup>924</sup> *Blanco y Negro*, 1 de abril de 1905, p. 14.

Los figurines siempre eran modelos traídos de París, no se entendía que las nuevas modas tuvieran otro origen que no fuera la capital francesa, por eso el nombre de París aparecía en todas ellas como garantía. En esta sección veremos fotografías procedentes de la Agencia Trampus, de Hutin, Henri Manuel, Bolak y Felix.

En el texto, muy escueto, no era habitual que se hiciera un juicio de valor, o se diera una explicación, más allá de la descripción de la prenda. Este texto iba precedido de un título, en el que se enunciaba la prenda principal con algún calificativo, muy breve y que en algunos casos ni siquiera aparecía. En estos títulos se condensaba la mayor parte de la información del artículo. La siguiente tabla muestra las variaciones en los títulos, según si se enunciaban teniendo en cuenta la estación del año o si se enunciaban identificando la prenda principal:

	1905	1906	1907	1908	1909	1910	T
a)De estación	4	4	3	1	0	2	14
b)Tipos de prenda	5	6	14	26	6	6	66

Tabla 5: Variaciones en los títulos de las páginas de moda en Las Páginas femenias (1905-1910)

Los artículos cuyo título hacía referencia a una estación: *modas de primavera, modas de otoño, etc...*, no eran, en ningún caso, superiores a los títulos *tipos de prenda*; si bien es cierto que en los dos primeros años la diferencia era pequeña, a partir de 1907, fue mucho mayor, hasta llegar a desaparecer los *de estación* en 1909, aunque resurgirían a partir de 1910. Con esto, podemos concluir que, aunque las alusiones a los cambios de temporada eran importantes porque potenciaban el consumo; teniendo en cuenta que en cada estación del año tenían lugar unos encuentros sociales distintos para los que había que buscar la indumentaria adecuada, se fue generalizando una tendencia a la individualización de las prendas para cada ocasión, siendo estas las principales protagonistas, como ya había ocurrido en 1904. No obstante, aunque se enunciara el artículo con el nombre de la prenda y su función, era frecuente que en el texto apareciera alguna alusión más o menos clara a la estación, sobre todo en el caso de prendas como los abrigos de pieles, o con las descripciones de algunos tejidos, más apropiados para una época del año. Las diferencias entre las prendas para invierno o para verano, a excepción de los tejidos, no eran tan patentes, por ejemplo las mangas largas se utilizaban tanto en invierno como en verano, lo mismo ocurría con los abrigos: los había en todos los meses. Lo

normal es que fueran los tejidos y en algunos casos también los colores los encargados de diferenciar una estación u otra.

En estas crónicas no se daba una serie de explicaciones exhaustivas sobre la moda, el asunto se resolvía de manera breve, se trataba de lanzar un único mensaje, por lo que se debía seleccionar muy bien la prenda y mostrarla lo más artísticamente posible. Hay que tener en cuenta que, durante el periodo en el que se publicaron las *Páginas femeninas*, *La Mujer y la Casa* estaba teniendo vida propia en *ABC*<sup>925</sup> con una serie de referencias mucho más amplias a la moda.

Respecto a la periodicidad, como se observa en la Tabla 6, era bastante aleatoria; no seguía un orden, y podían aparecer en semanas consecutivas o tardar más. Seguramente como el material venía de fuera, dependería de que se consiguiera o no.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
1905	0	0	0	1	1	0	1	0	0	2	2	3	10
1906	1	1	1	1	1	0	0	1	2	2	2	1	13
1907	2	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	19
1908	2	4	2	2	1	3	1	3	2	2	4	3	29
1909	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1	1	7
T													78
1910	1	1	1	3	1								7
T	7	9	7	10	6	5	3	6	5	8	10	9	85

Tabla 6: Número de crónicas de moda en Páginas femeninas (1905-1910)

En estos seis años, el número de prendas que se describen para salir, eran más numerosas que las que se describen para dentro de casa, como se aprecia en la tabla que adjuntamos.

<sup>925</sup> Como ya hemos dicho durante los años 1906 y 1907 se publicó como suplemento dentro de *ABC* y desde 1908 a 1910 fue un suplemento independiente.

	1905	1906	1907	1908	1909	1910	T
Traje para la calle; paseo	1	1	4	3		2	11
Abrigo salida de teatro o baile	1	3	3	4	4	1	16
Abrigo forma visita			1				1
Abrigo de paseo o tarde				5			5
Traje de recepción, comida	2	1	1				4
Traje de visita, de té, de tarde, de reunión	2	2		7	1	1	13
Para baile, soirée, teatro, concierto,	1	3	3	7		2	16
Para deportes		1					1
Para recibir; trajes de casa			1		1		2
Sombreros			3	2	1	1	7
Modelo para niño				1			1
Echarpes y estolas de piel					1	2	3
T	7	11	16	29	8	9	80

Tabla 7: Tipos de prendas y su función social entre 1905-1910.

Para estudiar este apartado hemos continuado con el mismo procedimiento que en las secciones de los años anteriores. Se han estudiado un total de ochenta publicaciones de *Páginas femeninas* y se ha hecho un breve comentario de los aspectos más significativos desde una doble perspectiva, atendiendo a los elementos formales y visuales de la plana: disposición de las imágenes y decoración de la página, y atendiendo a los contenidos; con el fin de dar una explicación de las prendas de moda y su evolución histórica tomando como referencia comparativa la información que ofrecía *La Moda elegante*. Revista que, como ya hemos referido, nos ha servido para constatar y autenticar que las prendas seleccionadas por *Blanco y Negro* correspondían cronológicamente a las últimas novedades de París que se estaban difundiendo en España.

## ***I. Año 1905***

### **▪ La moda en las estaciones del año**

Estos primeros artículo de moda, se presentaban haciendo referencia a las estaciones del año.

La primera *Página* que se publicó apareció con el título *Modas de Primavera*<sup>926</sup> presentaba dos fotografías enmarcadas en una original decoración vegetal que las divide (Ilustración 309). No figuraba la firma del autor pero es muy posible que fuera obra de Varela. Este motivo decorativo no lo veremos en las sucesivas publicaciones de esta sección. La fotografía estaba firmada por *Hutin, Trampus & Cia.* A partir de este momento, las imágenes de los figurines llegaban a nuestro país a través de estas fotografías que seguramente los corresponsales en París compraban directamente a la casa *Trampus & Cia.* De manera similar a lo que hemos visto en las anteriores crónicas, toda la información recaía sobre las dos imágenes de las damas, por lo que la explicación parecía que sobraba, dada la obviedad de la imagen: *estos dos vestidos son las últimas creaciones del famoso modisto parisiense Redfern. La perspicacia y el buen gusto de nuestras lectoras nos relevan de la obligación de hacer comentarios sobre tan bellos modelos.* Por lo que podemos apreciar, los tonos claros y la delicadez de los tejidos, servía para identificar unos vestidos que podían servir para para una comida elegante o para una recepción.

---

<sup>926</sup> *Blanco y Negro*, 22 de abril de 1905, p. 16.



*Ilustración 309: 22 de abril de 1905*

Lo mismo ocurría con el siguiente figurín (Ilustración 310), se trataba de un *Vestido de primavera*<sup>927</sup>, confeccionado por la casa *Ch. Drécoll*<sup>928</sup> de París, la modelo parecía adoptar una postura más natural que las anteriores, posaba en un jardín y como mobiliario el mismo banco que hemos visto en las fotografías de Reutinger. El texto que aparecía al pie de foto era muy breve, pero más explícito que el anterior:

<sup>927</sup> *Blanco y Negro*, 20 de mayo de 1905, p. 12.

<sup>928</sup> Esta casa de modas y confección de creciente éxito en París «fue fundada en 1902 en Viena por Christoff von Drecol. Vestía a las damas de la corte imperial vienesa. Abrió una sucursal en París, dirigida por el señor y la señora Besançon de Wagner. En 1929, se hicieron cargo del negocio la hija de Besançon, Maggy, y su marido Pierre. EL mismo año, Drécoll se unió a la casa *Beer*. En 1931 se produjo otra fusión con la casa *Agnès*, fundada hacia 1906. Agnès Drécoll cerró en 1963», O'HARA, Georgina. *Diccionario de la moda...*, p. 90.



*Ilustración 310: 20 de mayo de 1905*

*Vestido de gasa rayada rosa y blanco; falda guarnecida de valenciannes formando ondulaciones; cuerpo con chaleco; cinturón de tafetán rosa guarnecido por arriba de valenciannes y guirnalda de flores cayendo por un guimpe<sup>929</sup> de lienzo. Abriguito de Irlanda formando bolero con un gran volante de encaje; capuchón de Irlanda y guirnalda de flores que termina por delante en dos nudos de cinta azul pálido.*

En estos vestidos, los encajes que enriquecían cada una de las partes de la prenda eran esenciales, combinados habitualmente con otros elementos ornamentales como cintas, volantes, o guirnaldas de flores. La Vizcondesa de Castelfido, cronista de *La Moda elegante*, dedicó algunos capítulos de su revista a los encajes de esta temporada<sup>930</sup>, elemento decorativo imprescindible y que movía grandes industrias encajeras por toda Europa. Esta misma sección publicó en ese año un artículo

---

<sup>929</sup> Pieza de tela blanca que enmarca la cara y la caída en el cuello y el pecho.

<sup>930</sup> «Ligeros y flexibles sobre volantes de gasa o de tul plegado que los hacen aún más vaporosos, teñidos en crema o en marfil, grises o crudos, los encajes armonizan maravillosamente con las sedas (...) El encaje es una industria que vuelve a tomar nuevo impulso y a la que dan estímulo actualmente las mujeres más elegantes. Su desarrollo favorecido por exposiciones, subvenciones y escuelas profesionales, permite a muchas mujeres pobres llevar a sus hogares un poco de bienestar, sin abandonar la casa ni los hijos, sin pasar el día en talleres en que se pierde todo amor de familia y todo espíritu doméstico. Los verdaderos encajes de Chantilly, de Bayeux, de Argentan o de Alençon, los volantes de Valenciennes, que se asocian con la gasa o el crespón de la China y aun al paño fino, duran toda una vida y aún pueden ser legados á nuestras hijas», *La Moda elegante*, 30 de agosto de 1905, pp. 374-375.

dedicado a *La fiesta de la elegancia y de los encajes*<sup>931</sup>; se trataba de una de las fiestas donde concurría lo más elegante de París como se puede apreciar (Ilustración 311) los encajes, puntillas y bordados se presentaban en escaparates al aire libre, pero también *los lucían bellas modelos vestidas de estilo Pompadour, que recorrían el jardín vendiendo u ofreciendo flores y dejándose admirar por las damas elegantísimas que a la fiesta asistieron*. Todo este barroquismo protagonizado por los encajes fue desapareciendo conforme avanzaba el siglo. Destaca la mención que se hacía al bolero, como prenda para resguardarse, muy utilizado estos años y que también se mostraba recargada con multitud de encajes. El sombrero que completaba la *toilette* iba decorado con un pequeño penacho de pluma de avestruz, estos sombreros eran de formas muy variadas y todavía de pequeñas proporciones<sup>932</sup>.



Ilustración 311: 29 de julio de 1905

<sup>931</sup> *Blanco y Negro*, 29 de julio de 1905, p. 16.

<sup>932</sup> *La Moda elegante* describía los sombreros que se llevarían durante el verano: «Al presente eclecticismo de la moda ayuda mucho á llevar el traje de la hechura que más agrade; pero, en cambio, ofrece dificultades la elección de sombrero. Los chatos, del Segundo Imperio; los marqués, con sus caprichosos cogidos en el ala; los Luis XV y Luis XVI, deben desecharse desde luego. Quedan las toques, que una buena sombrerera sabe drapear como mejor sienta a la cara y á la disposición del pelo; los sombreros redondos; los llamados amazona, de alas levantadas simétricamente á ambos lados; algunas grandes capelinas de paja, con el casco cubierto con tul *point d'esprit* o con encaje, y, para señoras de más edad, las capotitas con las alas sobriamente adornadas con florcitas blancas o de color de malva, recubiertas con encaje o con rizados de tul bordados con felpilla o drapeados con pana de reflejos tornasolados», *La Moda elegante*, 6 de junio de 1905, p. 243.

Para mostrar las modas que se iban a llevar durante el verano, se presentó una *Toilette de Verano*<sup>933</sup> (Ilustración 312), la disposición de la modelo era similar a los anteriores, se encontraba ambientada en un paisaje ficticio, como telón de fondo, mientras que el conjunto de gestos resultaban un tanto artificiosos. Esta manera de fotografiar a las modelos fue evolucionando hacia un mayor naturalismo al situar a las modelos en escenarios reales, como hemos visto en los maniquís que se paseaban en los hipódromos (Ilustración 176). El traje que luce, resultaba muy adecuado para las temporadas de verano por el tipo de tejidos:

*Vestido de muselina de seda lavaba: en la parte interior de la falda, bias de liberty del mismo tono, y túnica incrustada de tul bordado. Cinturón alto liberty liseré, que por detrás lleva cuatro botones grandes bordados; la unión va encuadrada en una pequeña guirnalda bordada.*



*Ilustración 312: 15 de julio de 1905*

La combinación de dos tejidos, en este caso el tul y la muselina, era necesaria para darle mayor cuerpo al vestido y cubrir las posibles transparencias. Las características de la muselina, a su vez, la hacían muy apropiadas para las temporadas calurosas. Resalta el efecto de cascada o ablusamiento del cuerpo así como la silueta en *ese*. Esta forma tan característica que no se abandonó hasta

<sup>933</sup> Blanco y Negro, 15 de Julio de 1905, p. 14.

entrado el año 1908: «desde 1898 hasta 1908 se impuso, definió el cuerpo femenino de estrecha cintura que resaltó el busto y las nalgas, proyectadas hacia atrás en una suave curva. A partir de 1908 la silueta filiforme tomó el relevo desterrando las enaguas, que imprimían movimiento y volumen, imponiéndose la falda estrecha»<sup>934</sup>, en estos figurines, todavía vemos faldas recargadas que caen en estrechos y profundos pliegues.



*Ilustración 313: 7 de octubre de 1905*



*Ilustración 314: 14 de octubre de 1905*

Para la temporada otoñal la revista publicó dos modelos: uno *Novedades parisienses de otoño*<sup>935</sup> (Ilustración 313), el pie de foto muy escueto decía: *traje de soirée en satin liberty con encajes de relieve*. Y otro con el título *Toilette de comida y teatro*<sup>936</sup> (Ilustración 314). Se trataba de un vestido que podía servir tanto para comida, debía de ser una comida elegante, como para teatro. Las fotografías eran de H. Manuel remitida por Hutin Trampus. El pie de foto explicaba brevemente que estaba confeccionado *de tul y encajes con viso de tafetán blanco y lazos de terciopelo. Estilo Luis XVI*. A lo largo de estos años hemos visto como, para los

<sup>934</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. «La moda a principios del siglo XX: inspiración y modernidad», [en línea]. En: *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, (Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M 31 de marzo al 3 de abril de 2003). Madrid: Grupo español del IIC, 2003, pp. 220-230. Consultado el 18 de agosto 2014. En: [http://ge-iic.com/files/Publicaciones/la\\_moda\\_principios\\_s\\_XX.pdf](http://ge-iic.com/files/Publicaciones/la_moda_principios_s_XX.pdf).

<sup>935</sup> *Blanco y Negro*, 7 de octubre de 1905, p. 14.

<sup>936</sup> *Blanco y Negro*, 14 de octubre de 1905, p. 13.

motivos decorativos y para las hechuras en los cortes de chaquetas, mangas etc., era muy frecuente acudir a fuentes históricas. La mezcla de influencias fue configurando un estilo ecléctico, marcado por una nueva lectura de las formas de vestir y de algunos elementos traídos del pasado. La antigüedad y la modernidad fueron dos ingredientes que se entremezclaron. Uno de los momentos históricos que mayor repercusión tuvo fue el siglo XVIII con los reinados de Luis XV y Luis XVI. Las crónicas de estos momentos estaban llenas de alusiones al estilo que marcaron estos monarcas. Las mangas de algunas prendas como las de los boleros o las chaquetas, se llenaban de encajes de inspiración dieciochesca. En esta imagen, se puede apreciar el recargamiento derivado de la profusión de encajes que contrastaba con los lazos de terciopelo negro sobre el fondo claro. En el cuadro de Adolfo Lozano podemos distinguir también este tipo de contraste que se conseguía superponiendo un lazo de terciopelo oscuro a los materiales delicados y a los colores claros (Ilustración 315).



*Ilustración 315: Lozano Sidro. Poderoso caballero, 17 de junio de 1905*

#### ▪ **La función social del vestido**

Durante los siguientes meses se abandonaron los títulos referentes a las estaciones del año y comenzó a enunciarse la moda aludiendo a la función del vestido. El primero que se publicó fue un vestido de calle bajo el título *Toilette de*

*calle*<sup>937</sup> la fotografía estaba hecha en el exterior, la dama con un vestido *de paño bordado y calado*. *Abrigo de nutria con adornos de muselina de seda y ricos bordados* (Ilustración 316). Los abrigos comenzaron a tomar protagonismo, como veremos en los años sucesivos. Aunque la nutria era una piel noble, no resultaba de las más caras por lo que su uso era adecuado para un traje de calle, además se trataba de un abrigo corto, lo que abarataba el uso de la piel.



*Ilustración 316: 18 de noviembre de 1905*

Sin embargo, el abrigo que se publicó la semana siguiente un *Elegante y rico abrigo salida de teatro*<sup>938</sup>, resultaba mucho más fastuoso, fotografiado por H. Manuel y remitida por Hutin Trampus (Ilustración 317). La modelo de espaldas subiendo unos peldaños para que el lector pudiera apreciar con detalle el *abrigo de piel de chinchilla*, con su característico dibujo rallado, y la falda de muselina de seda con encajes. Se trataba de una prenda envolvente, de grandes proporciones y de muy

---

<sup>937</sup> *Blanco y Negro*, 18 de noviembre de 1905, p. 15.

buena confección, de acuerdo a la categoría de una piel insigne como era la chinchilla.



*Ilustración 317: 25 de noviembre de 1905*



*Ilustración 318: 9 de diciembre de 1905*

Para realizar las visitas las damas se vestían con trajes menos sofisticados y recargados lo vemos en el *Traje de visita, forma de frac, de paño calado*<sup>939</sup> (Ilustración 318). Un modelo, de corte masculino, influencia de los modelos históricos<sup>940</sup>. Aunque no se trataba propiamente de un traje de chaqueta, sino de un cuerpo forma frac, estas nuevas líneas más sencillas que se habían inaugurado con la creación del traje de chaqueta, comenzaron a difundirse también para las visitas. Lo vemos también en otro *Traje de visita*<sup>941</sup> (Ilustración 320), de paño con grandes pliegues en la falda y bolero entallado de mangas más anchas de lo habitual, con ciertas reminiscencias de los años noventa; estos tejidos más severos, servían para

<sup>938</sup> *Blanco y Negro*, 25 de noviembre de 1905, p. 13

<sup>939</sup> *Blanco y Negro*, 9 de diciembre de 1905, p. 14.

<sup>940</sup> «De Luis XIII hemos copiado los grandes cuellos, los “boleros” cortos y las blusas flojas; de Luis XIV, las chaquetas largas, las faldas abiertas sobre delantal, las levitas rectas de aire majestuoso, los acuchillados, los lazos y bullones; los trajes de faralá y las capelinas, los frac de tafetán, los fichús de muselina, los lazos de terciopelo y las faldas de gran vuelo. En fin basta decir que todo lo antiguo vuelve a estar de moda, siempre que se adapte al gusto del día (...) los cuerpos de hechura de frac tienen también otro aire: los de mejor gusto son los de tafetán claro con grandes flores de suaves matices», *La Moda elegante*, 22 de marzo de 1901, p. 121.

<sup>941</sup> *Blanco y Negro*, 23 de diciembre de 1905, p. 13.

este tipo de vestidos más cotidianos. En los vestidos que se usaban para las visitas, menos protocolarias o para los paseos, solían emplearse tejidos más vulgares y con menos decoración. En cambio para las recepciones y los actos de mayor relevancia se mantenían unas hechuras más ajustadas sobre todo en la zona del talle, y se empleaban tejidos más delicados; así lo vemos en un *Traje de recepción*<sup>942</sup> (Ilustración 319): *de muselina de seda y tul bordado con lentejuelas: cinturón alto y bertha*<sup>943</sup> *también de tul con lentejuelas*. La decoración de las telas con lentejuelas se puso de moda para enriquecer los vestidos desde inicios de siglo.



*Ilustración 319: 16 de diciembre de 1905*



*Ilustración 320: 23 de diciembre de 1905*

En estas fotografías las poses de las maniquís, todavía eran excesivamente estudiadas y resultaban poco naturales. Aunque ya se percibía algún intento de buscar la naturalidad, el efecto final todavía resultaba un tanto artificioso. En cuanto a la indumentaria todavía podemos hablar de un exceso de la decoración protagonizada por los bordados, los encajes y los diferentes elementos decorativos como lentejuelas, pequeñas piedras, etc., el uso de largas colas y las faldas sujetas

<sup>942</sup> *Blanco y Negro*, 16 de diciembre de 1905, p. 14.

<sup>943</sup> «Tira de punto o blonda que adornaba generalmente el vestido de las mujeres, por el pecho, hombros y espalda» *DRAE*, [en línea]. Consultado el 18 de agosto 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=bertha>

con cinturones o anchos fajines decorados con botoncitos y pliegues, y las blusas holgadas por delante que favorecían la figura en *ese*.

## **II. Año 1906**

Durante este año, se mantuvieron las mismas hechuras que el año anterior, aunque con las novedades que las crónicas presentaban para que la publicación resultara original. En relación al tipo de prendas predominaron las de vestir.

### **▪ Los abrigos**

Para que los abrigos más elegantes, los que se usaban de noche, se eligieran con acierto era preciso considerar tres aspectos: la hechura, la tela y el color<sup>944</sup>. La función principal era la de abrigar y guarecerse del frío cuando se frecuentaba los espacios elegantes como el baile o el teatro, aunque bien es cierto que también se confeccionaron otros, de tejidos más delicados, para las salidas de estos lugares en los meses más templados como abril o mayo. Es el caso de un *Abrigo salida de teatro*<sup>945</sup> (Ilustración 321), como explica el texto *servirá de modelo para la princesa Ena de Battenberg*. Había sido encargado en *la casa Laferriere de París*. Era la primera vez que aparecía como referencia de moda la princesa Victoria Eugenia que un mes después, el 31 de mayo, iba a contraer matrimonio con el rey Alfonso XIII. La decoración que servía como marco para resaltar la fotografía era muy original, se trataba de una cenefa sencilla, de traza geométrica, obra de Varela.

---

<sup>944</sup> Así lo explicaba *La Moda elegante* de ese año correspondiente al mes de diciembre: «Respecto de la primera, no es pequeña ventaja la de que los abrigos muy amplios que llevamos por la noche sienten bien á todas las tallas, desde las más esbeltas hasta las más gruesas (...) En cuanto a las telas, la elección puede hacerse entre el paño, el terciopelo, la seda, las pieles, el tul, la gasa y el encaje; pero claro es que estas últimas telas vaporosas se destinan especialmente a cubrir la fragilidad de nuestros vestidos de baile y que requieren como complemento indispensable el resguardo y abrigo del carruaje, aunque estén confortablemente forradas de pieles o más modestamente enguatadas en seda (...) La consideración que ha de ejercer más influencia en la elección del color de un abrigo de noche, es el género de vida que se hace: si salís siempre en carruaje, elegid el blanco, crema, marfil, bizcocho, champagne, gris plata, malva pálido, rosa ó azul claro; si habéis de volver á pie, renunciad á los colores claros y fijad vuestra atención en la gama de los rosas sostenidos, de los rojos apagados ó violáceos, y aun de los violetas, si su severidad se acomoda á vuestro carácter y á vuestra edad» *La Moda elegante*, 6 de diciembre de 1906, p. 530.

<sup>945</sup> *Blanco y Negro*, 7 de abril de 1906, p. 18.



*Ilustración 321: 7 de abril de 1906*

Muy similar fue el abrigo *para salir del teatro*<sup>946</sup> (Ilustración 322), publicado el mes siguiente. La procedencia de la fotografía es del mismo H. Manuel, el texto revela algunas características nuevas en la decoración de esta prenda:

*Hasta el día 2 de mayo no apareció en Madrid la primavera. Las gentiles señoritas y las bellas damas que en tal día asistieron al concurso hípico que se celebró en el Hipódromo, aparecieron ya vestidas con trajes propios de la estación de las flores. El modelo de «salida de teatro» que hoy publicamos, será estamos seguros, por su elegancia del agrado de nuestras lectoras. El abrigo es de raso con flores pintadas que también pueden ser bordadas; lleva una guarnición de riquísimo encaje y una graciosa capuchita. La falda es de broderie inglesa o encaje sobre viso de seda.*

<sup>946</sup> Blanco y Negro, 26 de mayo de 1906, p. 21.



Ilustración 322: 26 de mayo de 1906

La decoración a base de pintura fue uno de los métodos para enriquecer los tejidos de gran aceptación desde finales del siglo, aunque su origen fue anterior<sup>947</sup>. Los motivos que se escogían normalmente eran flores que se pintaban sobre tejidos más ricos «como el tafetán, la muselina y la gasa»<sup>948</sup>, además de la seda.

Las damas elegantes aprovechaban los acontecimientos sociales para hacer el cambio de temporada y presentarse con la novedad de los atuendos de la nueva estación. Uno de los lugares más elegantes era el hipódromo de la Castellana cuyas instalaciones se transformaban en el centro de reunión de la alta sociedad madrileña en la época de carreras.

<sup>947</sup> Las sedas pintadas tuvieron su origen en China. A lo largo del siglo XVII y XVIII, se importaron hasta que comenzaron a realizarse en Europa, en los retratos de Madame Pompadour se pueden apreciar estas valiosas sedas chinas pintadas. Y no solo las sedas también otro tipo de tejidos como los algodones se decoraron a base de estampaciones, «la indiana, una tela de algodón pintada o estampada fabricada en la India, ya se conocía bien en el siglo XVII, pero existía un veto a su importación y producción debido a su extrema popularidad entre los europeos. Cuando se levantó la prohibición en 1759, la industria de estampación inglesa y de la región de la Alsacia francesa experimentaron de inmediato una gran expansión. Los tejidos de algodón estampados se hicieron populares no solo para la decoración de interiores sino también para vestir, puesto que sus refinados y multicolores dibujos resultaban muy atractivos en Francia los llamaban *indienne* o *toile peinte* y en Inglaterra *chintz*», FUKAI, Akiko (ed.). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX...*, p. 102.

<sup>948</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 815.

Otra forma de abrigo, más corto, fue el paletó. La sección muestra un modelo para el otoño titulado *Modas de otoño: paletó recto*<sup>949</sup> (Ilustración 323). El cronista informa de las posibilidades y variedades de pieles con las que se puede realizar este tipo de abrigo:

*De petit gris*<sup>950</sup>, castor, marta o topo. Lleva un cinturón de pasamanería de seda, que ostenta de trecho en trecho botoncitos de filigrana de oro. Las mangas amplias, rematadas por un ancho vuelillo de encaje, llevan más arriba del codo otro galón análogo al del cuerpo.



*Ilustración 323: 29 de septiembre de 1906*

Esta chaquetilla de piel era muy novedosa; según la información, este modelo sería de los que tendría mayor aceptación.

---

<sup>949</sup> *Blanco y Negro*, 29 de septiembre de 1906, p. 8.

<sup>950</sup> El petit-gris, era una especie de ardilla cuya piel se empleaba sobre todo para los interiores de los abrigos, aunque en ocasiones paso a formar parte del exterior. «En 1902 la piel del lomo del petit-gris dejó de usarse como forro y se empezó a ver en estolas, abrigos y sombreros. Sin embargo, dos años más tarde ya no se empleó para hacer abrigos completos y volvió a su antigua función de forro de abrigos de paño. La piel de ardilla se destinó para las estolas, aunque debido a su resistencia también se vio en echarpes, manteletas y manguitos» PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p.624. Durante los años veinte se empleó como imitación de otras más caras «para las capas grandes, que hoy hacen furor, se emplean con preferencia las imitaciones de las pieles mencionadas, es decir el petit-gris y el caracul» *ABC*, 18 de diciembre de 1921, p. 10.

El último abrigo que se publicó este año fue *Un abrigo de terciopelo para teatro y soirée*<sup>951</sup> (Ilustración 324). El fotógrafo vuelve a ser Henri Manuel para Hutin Trampus. Esta fotografía se publicó también en la revista *Life*<sup>952</sup> (Ilustración 325). Observamos a la modelo en posiciones cada vez menos rígidas, ligeramente ladeada para que podamos apreciar el detalle de la espalda. Para la época de estrenos del teatro, era necesario adquirir las prendas convenientes, como dice la pequeña crónica, lo preceptivo para los vestidos que se lucían en la ópera, teatros, etc., era que estuvieran escotados por lo que era necesario llevar las prendas de abrigo oportunas:

*En esta época en que los días de moda en los teatros, la temporada de ópera y las grandes soirees, exigen los trajes escotados, son utilísimos los abrigos que a la riqueza y vistosidad reúnan la propiedad más esencial de su nombre: la de abrigar. El modelo que reproducimos es de un abrigo de terciopelo con gran cuello a la marinera, guarnecido con bordados.*



*Ilustración 324: 15 de diciembre de 1906*

---

<sup>951</sup> *Blanco y Negro*, 15 de diciembre de 1906, p. 5.

<sup>952</sup> Esta misma fotografía con mayor vistosidad, ya que aparece coloreada, se publicó en *Life*. La hemos encontrado en: <http://vintage-spirit.blogspot.com.es/2010/03/henri-manuel-10.html>. Consultada el 23 de agosto del 2015.



*Ilustración 325: publicado en Life*

#### ▪ Los trajes para baile

Durante el mes de febrero se abría la temporada de baile, enero y febrero resultaban los meses más adecuados para mostrar las novedades de estas prendas. El primer figurín que se publicó con este motivo fue un *Traje de baile*<sup>953</sup> (Ilustración 326). En el pie de foto firmada por H. Manuel, remitida, de nuevo por *Hutin Trampus*, aparecía el título y una breve explicación del tejido y la forma del vestido: *de muselina de seda con incrustaciones de encaje; el cuerpo es de forma de levita de seda brochada «Pompadour»*. La fotografía estaba realizada en el interior, con un juego de luces bastante logrado. Hasta ahora los espacios cerrados parecían telones de fondo más que estancias habitables. Con esta apertura a la luz la representación fotográfica de la moda se situaba en un contexto espacial mucho más cercano a los ámbitos cotidianos. En esta estancia se situaba la modelo de perfil, posición que permitía a simple vista apreciar la figura en *ese*. Respecto a la descripción del

---

<sup>953</sup> *Blanco y Negro*, 13 de enero de 1906, p. 5. Aunque no aparece dentro de la sección «Páginas femeninas» sino suelto, lo hemos incluido en este capítulo porque tiene la misma disposición

vestido, la línea de influencia dieciochesca seguía vigente, en este caso se señalaba la figura de Madame Pompadour, cuyo nombre lleva el estampado de la seda<sup>954</sup>.



**Ilustración 326:** 13 de enero de 1906



**Ilustración 327:** 3 de febrero de 1906



**Ilustración 328:** 17 de marzo de 1906

Un nuevo *Vestido de baile*<sup>955</sup> (Ilustración 327) muy similar al anterior, se publicó un mes después. El texto había ganado en extensión, no eran los escuetos pies de foto anteriores, aunque la fotografía de H. Manuel seguía siendo el centro de atención de la noticia:

*El modelo de vestido que hoy publicamos, es de corte y gusto irreprochable; es rico sin ser fastuoso, elegantísimo y no recargado de adornos; quién lo ideó ha preferido la naturalidad y la sencillez a la complicación y al aparato. El vestido es de muselina de seda con encajes; la falda esté guarnecida por cinco volantes, que rematan uno de tafetán color de rosa. Destaca la línea del cuerpo un cinturón alto, y caen sobre este los encajes de una bertha suelta en su parte anterior y ceñida por la espalda. Las mangas son de muselina de seda y volantes plegados de encaje.*

La modelo posa de perfil peinada al estilo Gibson con moño alto y sin tocado, como la etiqueta requería. Continuamos viendo un exceso en la decoración de los vestidos para bailes, aunque se habla de naturalidad y sencillez, la decoración a base

<sup>954</sup> Este personaje de la corte de Luis XV había sido reconocido como un hito significativo en la historia de la moda, y su vestuario había dejado una importante secuela, hasta convertirse en calificativo de algunas prendas; sobre todo, como es el caso, en la recuperación de tejidos de seda a base de delicados motivos florales. Ya hemos visto, en nota anterior, que también se identificaba con este término la seda pintada con motivos florales.

<sup>955</sup> *Blanco y Negro*, 3 de febrero de 1906, p. 4.

de volantes, cintas y encajes, todavía es abundante. En los dos modelos sobresale generosamente por detrás la cola redonda especialmente decorada.

Esta profusión de volantes y encajes no se veía en los vestidos menos suntuosos que se utilizaban para otro tipo de reuniones de menor rango, como podemos apreciar en otro figurín que se publicó sin título<sup>956</sup> (Ilustración 328). El cronista aunque alega que *vista la presente reproducción, es inútil describirlo minuciosamente*, explica los tejidos y los motivos que lo decoran:

*Diremos que es un traje de estilo Imperio, de terciopelo color habana<sup>957</sup> claro; la parte baja de la falda va guarnecida de preciosos bordados; el bolero es corto y está hecho de paño con incrustaciones de color rubí, plata y habana, combinados a dos tonos; la manga es de punto de Inglaterra y el sombrero, de fieltro con adorno de blancas plumas.*

Como novedad, podemos observar cambios en el talle que no aparece tan ajustado y que va subiendo ligeramente, lo que el cronista define como estilo Imperio, y que irá difundiéndose cada vez más. La consecuencia inmediata de este desplazamiento del énfasis de la cintura fue que la consabida figura en *ese* comenzó a distorsionarse. Destaca también la sencillez del sombrero que todavía conserva las pequeñas dimensiones de las últimas décadas. Podría tratarse de un traje para paseo.

#### ▪ El traje para el five o'clock tea

El modo de vestir para acudir a una cita a las cinco de la tarde o presentar el té en la propia casa, requería toda una preparación. Muchas de las crónicas titulaban la indumentaria de tarde o de visitas haciendo alusión a la costumbre del té. En las *Páginas femeninas* de este año se publicaron estos modelos en dos ocasiones: el primero *La hora del té*<sup>958</sup> (Ilustración 329). Donde se pueden apreciar algunas novedades en la manera de presentarlo: no se trataba de una modelo posando, como había ocurrido en los anteriores figurines, sino más bien parece una escena teatral: dos damas, una de pie y otra sentada ofreciendo una taza de té. Una de ellas *lleva un traje de velo griego, bordado, con pelerina<sup>959</sup> de tafetán en forma de chal, que lleva*

---

<sup>956</sup> *Blanco y Negro*, 17 de marzo de 1906, p. 14.

<sup>957</sup> «Se dice del color del tabaco claro», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 30 de agosto de 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=habana>.

<sup>958</sup> *Blanco y Negro*, 10 de noviembre de 1906, p. 20.

<sup>959</sup> «Toquilla de punto, como capa corta, que usan las mujeres. Cierta forma de esclavina», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 31 de agosto 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=paleto>

aplicaciones de Cluny<sup>960</sup>; la otra dama, lleva el cuerpo de estilo Luis XVI, es de seda Pompadour, y está adornado con encajes Valenciennes. La falda de muselina plegada y bordada. El otro modelo llevaba el título de *Tea Gown*<sup>961</sup> (Ilustración 330), era una bata plegada en la espalda con pliegues Wateau muy utilizados como ya hemos dicho en este tipo de vestidos. La cola le da un importante realce. Lo más interesante de este texto es la alusión a los vestidos que lucían las artistas en las representaciones teatrales:

*Una de las grandes atracciones que tiene para las parisienses los estrenos teatrales, es la toilette de sus actrices —pues los trajes que en ellos exhiben son frecuentemente la promulgación oficial de las novedades de la moda— la elegante bata para el té, que representa nuestro modelo, es la que ha vestido en uno de los últimos estrenos una aplaudida estrella. Su forma, que recuerda el estilo del primer Imperio, comunica una gran esbeltez y distinción a la figura.*

Además de los grandes acontecimientos sociales, donde las grandes damas relumbraban con sus *toilettes*, el mundo del espectáculo comenzó a competir con esos espacios y a ser referente de una nueva moda que estaba bajado de escalafón social, al introducir como prototipos de buen gusto actrices y bailarinas.



*Ilustración 329: 10 de noviembre de 1906*



*Ilustración 330: 17 de noviembre de 1906*

<sup>960</sup> Un tipo de encaje inspirado en el conocido guipur.

<sup>961</sup> *Blanco y Negro*, 17 de noviembre de 1906, p. 21.

## ▪ Los trajes de calle

Para los paseos los vestidos debían de ser de tejidos más sufridos como la lana o el paño y de colores más oscuros. El figurín fotografiado por H. Manuel que lleva por título *Modas de otoño. Traje de calle*<sup>962</sup> (Ilustración 332), muestra un modelo con estas características. *Lucen las elegantes, en calles y paseos, trajes de lana o de paño fino.* La modelo que posaba de pie en un exterior llevaba un sombrero original de mayores dimensiones y profusamente decorado con un encaje que caía generosamente por detrás, llevaba también una pequeña bolsita de mano:

*La falda viene fruncida y lleva como sobrio y elegante adorno tres anchas franjas de raso del mismo color que el traje o en un matiz más claro que es el escogido en el modelo parisiense que publicamos. El bolero es de la misma tela que la falda y lleva también tres franjas de raso que le cubren casi por completo, el cuello redondo de encaje de Irlanda.*

Con el mismo diseño aparece el siguiente figurín publicado en el mes de septiembre *Modas de otoño: traje para comida o reunión*<sup>963</sup> (Ilustración 331). La modelo posaba con una actitud mucho más natural con los brazos en la espalda y mirando al espectador, se habían relajado las posturas artificiosas dando paso a un mayor naturalismo. Después de pasar la estación estival sin visitas de sociedad, en septiembre se retomaban las reuniones y, por tanto, interesaba al lector femenino conocer las novedades para vestir en esas ocasiones:

*El modelo de traje de comida o reunión que hoy publicamos, tiene una sencillez de exquisita elegancia. La falda va adornada con incrustaciones de guipur de Cluny; el cuerpo es ablusado y lleva una Berta de encaje.*

La silueta en *ese* seguía vigente aunque iba perdiendo fuerza, la falda llevaba una pequeña, casi insinuante, cola que la modelo muestra por delante produciendo el efecto en espiral que hemos visto en los figurines anteriores pero sin el derroche de tela de los primeros años. El cuerpo ablusado por delante y las mangas de farol, contrastaban con las líneas verticales de la falda. Esta falta de volumetría en las líneas se debió a un tipo de tejido de menor cuerpo y a la ausencia de las pesadas enaguas que ya estaban cayendo en el olvido. La moda y la estética evolucionaban hacia formas menos cargadas y el derroche de telas en pliegues y el exceso de encajes iba disminuyendo gradualmente.

---

<sup>962</sup> Blanco y Negro, 18 de agosto de 1906, p. 11.

<sup>963</sup> Blanco y Negro, 22 de septiembre de 1906, p. 11.



*Ilustración 331: 22 de septiembre de 1906*



*Ilustración 332: 18 de agosto de 1906*

Para los paseos en automóvil las damas elegantes recurrían a una tipo de indumentaria que servía para guarecerse del polvo; a veces resultaba muy poco elegante por esa necesidad de cubrir el cuerpo por entero. Este tipo de indumentaria recibió muchas críticas porque resultaba fachosa y desaliñada. Este año se publicó uno de estos modelos con el título *Nuevo traje para automóvil*<sup>964</sup>, era un modelo confeccionado para la reina. Este medio de transporte ya se había propagado por España. Como hemos visto, incluso el rey, gran aficionado a los coches, no tuvo reparo en realizar un viaje desde San Ildefonso hasta San Sebastián con la reina.<sup>965</sup> *Una casa inglesa que acaba de crear un traje dernier cri para nuestra joven reina. Es todo el de piel de castor, la piel preferida para la próxima estación, forrado de raso y cerrado por correhuelas de cuero amarillo de Suecia. Constituye la principal novedad de este traje, la posibilidad de separar la parte inferior, con lo cual puede*

<sup>964</sup> *Blanco y Negro*, 13 de octubre de 1906, p. 21.

<sup>965</sup> Lo relata como algo extraordinario *Blanco y Negro*, 21 de julio de 1906, p. 20.

*transformarse el traje para automóvil, que protege a las señoras contra los vientos frío, en sencillo traje de paseo. Acompaña el abrigo un manguito y un sombrero de la misma piel, el sombrero con aspecto de turbante y por consiguiente de aspecto de una gorra. La parte separable, asimismo de piel, cubre los cabellos. Al pie de la fotografía firma F. Bolak, es la primera vez que aparece como autor de un figurín de moda.*



*Ilustración 333: 13 de octubre de 1906*



*Ilustración 334: original. Archivo fotográfico ABC*

### ▪ Las comidas de etiqueta

Las comidas de etiqueta requerían una serie de prendas más vistosas. Aunque no fueran propiamente trajes de noche, algunos de estos vestidos, estuvieron al mismo nivel en elegancia y estilo. En el modelo publicado con el título *Modas de invierno: traje para soirée o comida de etiqueta*<sup>966</sup>, (Ilustración 335) vemos un ejemplo de este tipo de *toilettes*. El fotógrafo vuelve a ser F. Henri Manuel, comunicada por Hutin Trampus. Respecto a la manera de posar, reúne las mismas características que hemos visto en las últimas fotografías, aparecía de perfil, ligeramente ladeado el rostro y con las manos hacia atrás. No llevaba tocado. El

<sup>966</sup> Blanco y Negro, 20 de octubre de 1906, p. 8.

tejido escogido para el invierno era el terciopelo<sup>967</sup>, este tejido resultaba muy adecuado para los trajes de vestir: es *de terciopelo negro y lleva en la falda aplicaciones de bordado pailleté*<sup>968</sup>. *El cuerpo es cruzado escotado y con manga hasta el codo va guarnecido igualmente de bordados del mismo estilo que los de la falda.* Continúa la misma línea en *ese*, con la cintura muy marcada y con la parte delantera ablusada. En este ejemplo también se aprecia una cierta disminución de la cola, que no quiere decir que ya estuviera en desuso; como veremos, todavía tardaría unos años en desaparecer totalmente.



*Ilustración 335: 20 de octubre de 1906*

El dibujo de Carlos Vázquez (Ilustración 336), sintetiza a grandes rasgos, la imagen de la moda de estos años: pecheras con abundante decoración y ablusadas por la parte delantera, faldas estrechas en las cadera y con gran vuelo en el tercio inferior, más bien largas, sobre todo en la parte posterior donde se prolonga con una

---

<sup>967</sup> El terciopelo por su acabado brillante, resultaba muy elegante para los trajes de vestir, este se adornaba con bordado o con incrustaciones de encajes «para los trajes muy de vestir, de ceremonia, comidas de confianza, fiestas de caridad y reuniones análogas, se emplea mucho el terciopelo flexible adornado con incrustaciones de encaje del mismo color que la tela», *La Moda elegante*, 6 de diciembre de 1906, p.531

<sup>968</sup> Bordado de lentejuelas. Con esta expresión se «designa un tejido de vestir que lleva cosidas o incorporadas pequeñas piezas brillantes. Equivale a lentejuelas, si bien estas son preferentemente redondas», RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda...*, p.217.

cola redondeada, la cintura todavía estrecha y bien marcada y las mangas con volumen en el último tramo, acompaña un sombrero de medianas proporciones.



Ilustración 336: Carlos Vázquez. *Frivolidad femenina*, 10 de marzo de 1906

### III. Año 1907

Durante este año también se publicaron diversos tipos de prendas *de salir*, con los abrigos como principales protagonistas.

#### ▪ Los abrigos

Las salidas de baile y teatro fueron las prendas recurrentes en la sección de moda. El primer abrigo *Salida de baile*<sup>969</sup> era un abrigo *tan elegante como práctico en la época de los grandes fríos* (Ilustración 337); no se dice nada más, no se detalla el tipo de piel con el que se había confeccionado como ocurría en otros figurines; por lo que podemos apreciar, se han empleado dos tipos de pieles: una más clara para las partes centrales y otra más oscura para puños y cuellos, normalmente para estos

<sup>969</sup> *Blanco y Negro*, 16 de febrero de 1907, p. 20.

lugares se reservaban las pieles de más valor porque se necesitaba menor cantidad. La fotografía también tiene algunas variaciones respecto a las anteriores: estaba tomada más de cerca y sin cortinajes, no había mobiliario que decorara la estancia, como en las anteriores de manera que lo que se aprecia es exclusivamente el abrigo.



*Ilustración 337: 16 de febrero 1907*



*Ilustración 338: original. Archivo fotográfico de ABC*

Los abrigos enteramente de pieles, como hemos visto en los años anteriores, se dejaban para los meses más fríos. En la imagen de *Abrigo para teatro*<sup>970</sup> (Ilustración 339) del fotógrafo *Felix*, observamos un tipo de prenda diferente: *las elegantes parisienses, de vuelta de sus excursiones veraniegas, comienzan a substituir los vaporosos trajes que han lucido en playas y balnearios y a preocuparse de los abrigos, imprescindibles ya para las salidas de teatro.*

El modelo que presenta es un abrigo *de raso con incrustaciones de bordado. El gran cuello desciende por delante y va adornado con franjas.*

<sup>970</sup> *Blanco y Negro*, 19 de octubre de 1907, p. 20.



*Ilustración 339: 19 de octubre de 1907*



*Ilustración 340: 14 de diciembre de 1907*

Durante los meses de noviembre y diciembre vuelven los abrigos invernales de piel. El fotógrafo Reutinger, muestra un *Abrigo de pieles*<sup>971</sup> (Ilustración 341): *en esta época del año en que las toilettes lujosas recobran su imperio, la riqueza de los abrigos constituyen un precioso complemento de la toilette de una mujer elegante. El abrigo es de la casa Bechhoff David, de París. Este lujoso abrigo es de chinchilla y va forrado de raso blanco. El forro de estos abrigos se tenía en gran consideración, en algunos casos se confeccionaba con pieles más sencillas de pelo más corto, pero resultaba incómodo por el peso, por lo que se optó, en la mayoría de los casos, por el raso, el moaré o la gasa siempre en colores claros, blanco, crema o marfil. La casa Bechhoff de París*<sup>972</sup> tenía un gran prestigio por sus abrigos y pieles.

<sup>971</sup> *Blanco y Negro*, 2 de noviembre de 1907, p. 20.

<sup>972</sup> En una revista coetánea se publicó, un artículo sobre los grandes modistos parisienses, hablaba de Worth reconocido como un «sastre de genio» de Paquin «un parisien lleno de sprit con cuyas creaciones sueña toda mujer bonita» y de la reciente inaugurada casa Bechhof: «Existe otro establecimiento en París que aunque inaugurado hace poco tiempo ya comparte con los referidos anteriormente el cetro de la moda. Lo ha fundado, cosa rara en verdad, no dos profesionales de la tijera, sino dos individuos cuyas carreras no tenían ciertamente relación alguna con la modistería. Llámense Bechhoff y David, siendo de nacionalidad belga el uno y holandesa en otro. Bechhoff desempeñó hasta poco antes de dedicarse a modisto una cátedra y no de las menos importantes de la Universidad de París. Ya en plenos affaires, lograron la buena fortuna de casarse con mujeres ricas y

Los abrigos, al igual que los trajes, se debían adecuar de la misma manera a cada ocasión por eso aparecían títulos como: *Abrigo de piel, forma visita*<sup>973</sup> (Ilustración 340), adecuado para acompañar los vestidos de visita. Se trataba de un modelo de la casa *Doucet*<sup>974</sup>, *de fina piel de nutria*. El traje que le acompañaba era de terciopelo y llevaba sombrero forma *cloche*<sup>975</sup>, completaba el abrigo un manguito también de nutria.

La piel de nutria se consideraba una piel de muy buena calidad aunque no excesivamente cara. A partir de 1903 empezó a tener entre las elegantes un éxito considerable, achacándole algunos valores que impregnaban la moda del momento: la sencillez y la naturalidad, y como consecuencia, un precio más módico: «la nutria que da tanta belleza su pelo oscuro y aterciopelado se aprecia aún más: no solo la verdadera, sino también el castor nutria y la nutria de Hudson, ambas de suficiente resistencia y de precio aceptable. Pero hay que desconfiar de las nutrias de Oceanía y de Colombia y de otros puntos que a menudo no son otra cosa que conejos exóticos pintados, sin valor alguno»<sup>976</sup>.

Las principales revistas de moda, cuando llegaba el invierno, dedicaban parte de sus apartados a hablar de estas prendas cuyo uso duraba hasta entrada la Pascua, momento en el que se procedía a su limpieza. Lo que se aconsejaba era llevarlas al peletero para que los especialistas se encargaran de su cuidado.

---

guapas, alguna de ellas perteneciente a la nobleza rusa. El cimiento de la celebridad lo pusieron Bechoff y David con los abrigos y salidas de teatro, aunque hoy se dedican a toda clase de confecciones» *Monos*, 23 de mayo de 1908.

<sup>973</sup> *Blanco y Negro*, 14 de diciembre de 1907, p. 20.

<sup>974</sup> La casa *Doucet* la fundó en 1875 Jacques Doucet (1853-1929) «Diseñador francés nacido en París. Heredó una tienda de lencería de sus abuelos antes de cumplir veinte años. En 1875 abrió una casa de alta costura donde creó lujosos vestidos de encaje, muselina, raso, seda. Tuvieron mucho éxito los de té, y los trajes sastre y los abrigos forrados de piel. Fue uno de los modistos más conocidos y prestigiosos de finales del siglo XIX y principios del XX. Artistas de teatro, damas de alta sociedad y de la realeza elegían el salón de Doucet tanto por su gusto para las telas, como por la calidad y esmerada confección de sus prendas. Se hizo famoso por el tratamiento delicado de los colores pastel y los tejidos (muy en especial las sedas iridiscentes), así como por su peculiar forma de utilizar las pieles como si fueran un tejido suave y ligero. Se inspiró en la pintura de los siglos XVII y XVIII (...) para la creación de sus vestidos y trajes de baile. En la primera mitad del siglo XX participó en el movimiento que abogaba por la eliminación del corsé rígido». O'HARA, Georgina. *Diccionario de la moda...*, p.90. Este diseñador como explica Cerrillo, estaría en conexión directa con el modelo de diseñador-artista, que después encarnaría también Poiret. CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p.74,

<sup>975</sup> «Expresión francesa que describe un sombrero femenino pegado a la cabeza con forma de campana que fue muy popular durante los años veinte y caracterizó la moda de esta época. Se llevó tanto con ala como sin ella» RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda...*, p. 76.

<sup>976</sup> *La Moda elegante*, 14 de noviembre de 1904, p. 2.



*Ilustración 341: 2 de noviembre de 1907*



*Ilustración 342: original. Archivo fotográfico ABC*

## ▪ Los trajes de noche

Bajo este epígrafe, hemos incluido los vestidos más elegantes que se publicaron este año: trajes para teatro y para soirée.



*Ilustración 343: 6 de abril de 1907*



*Ilustración 344: 20 de abril de 1907*



*Ilustración 345: 24 de agosto de 1907*

El primer figurín era un *Traje para teatro*<sup>977</sup> (Ilustración 343) se trataba de un traje muy vistoso, con amplio sombrero de color claro: *de muselina de color de rosa pálido, sobre cuyo fondo hacen el mejor efecto las bandas bordadas de lentejuelas y terminadas por rosas de tonos nacarados, así como las franjas de terciopelo de color salmón*. Completaba el conjunto un amplio abrigo *de tafetán del mismo tono, con unas bandas plisadas*. Los trajes de noche se enriquecían con galones, lentejuelas, bordados y los tejidos eran de gran calidad como la gasa, la muselina, los rasos y tules. Los colores eran más bien suaves porque combinaban mejor con este tipo de tejido más vaporoso. Los más habituales eran los rosas, amarillos, verdes y sobre todo el blanco, pero siempre dentro de una gama clara.

El teatro fue una cita obligada de encuentro social, aunque más abierta que los exclusivos salones, no todos los teatros tenían el mismo prestigio, unos resultaban más elegantes que otros y gozaban de mayor fama. Por tanto, no todas las damas frecuentaban los mismos escenarios. A la vez dentro del propio teatro, unas zonas tenían más clase que otras. Los palcos eran lugares más selectos que los patios de butacas por lo que, aunque las damas de uno y otro rango convivieran, no llegaban a mezclarse. Casi más importante eran las salidas y entradas de los teatros que la propia representación, y por supuesto los entreactos donde había espacio para conversar y observar. En este ambiente escenográfico, el modo de presentarse y el modo de vestir de la primera actriz tampoco pasaban desapercibidos y era materia para las revistas y las crónicas de moda; ya hemos visto como algunos modelos que habían llevado actrices importantes se difundieron rápidamente en los figurines.

En la fotografía de Reutinger de un vestido *Para soirée*<sup>978</sup> (Ilustración 344), aparecía un vestido con escote que permitía el uso de joyas y alhajas. Destacaba la cola, como requería la etiqueta; sobre su longitud, las crónicas no lanzaban unas medidas de rigor, dependía de cada circunstancia. Las vistosas colas de los años anteriores se habían visto desplazadas a los vestidos más elegantes. Las telas debían ser sedosas y fáciles de mover. El tejido de los vestidos de las dos modelos como dice el pie de foto eran *de muselina blanca, guarnecidos de encajes y adornados con bordados de seda*. Peinadas al estilo Gibson no llevan ningún tocado ni adorno. Muy similar a estos resultaba un *Vestido para teatro*<sup>979</sup> (Ilustración 345), también de

---

<sup>977</sup> *Blanco y Negro*, 6 de abril de 1907, p. 20.

<sup>978</sup> *Blanco y Negro*, 20 de abril de 1907, p. 20

<sup>979</sup> *Blanco y Negro*, 24 de agosto de 1907, p. 20.

Reutinger. Se trataba de un modelo de la casa *Daeuille*<sup>980</sup>. Es un traje de vestir como los que hemos visto anteriormente con gran estola y escotado. Está hecho de *muselina blanca con bordados de plata*.

En líneas generales estos vestidos armonizaban en una mezcla de tejidos finos y transparentes con otros de mayor cuerpo. Los colores claros eran los preferidos y siempre se adornaban con los bordados que hemos ido viendo, a base de hilos de plata o con lentejuelas, también se empleaba para su enriquecimiento bieses, pequeños pliegues y encajes variados<sup>981</sup>.

### ▪ Los trajes de calle

Las actrices seguían asumiendo un papel importante en el desarrollo de la moda, en el mes de enero, mes de estrenos y representaciones, lo vemos reflejado en un *Traje de calle*<sup>982</sup> ( Ilustración 346) uno de los modelos *más elegantes de toilettes que las damas parisienses han adoptado para la presente estación*. El autor dejaba constancia de la relación entre las artistas y la moda:

*La moda ha nacido de la escena. La aplaudida artista Julieta Darcourt*<sup>983</sup> *lució este elegante traje de calle en la comedia Les Pasageres, estrenada con excelente éxito en el teatro de la Renaissance. A la exhibición de tal bello y distinguido modelo ha seguido su adopción por las elegantes parisienses.*

Las actrices acudían al estudio del fotógrafo y posaban, con las prendas confeccionadas por importantes modistos y casas de moda. De esta forma se conseguía una doble promoción: era una manera de darse publicidad en periódicos o

---

<sup>980</sup> En el apéndice hemos incluido la publicidad de esta casa publicada en *Les Modes*.

<sup>981</sup> Respecto a los colores y tejidos las crónicas del mes de abril de *La Moda elegante* da orientaciones muy precisas «Así como los carritos de floristas embalsaman a París con el perfume de sus violetas, mimosas y anémonas de Niza así lo alegran, como flores de primavera, los trajes ligeros de vuela, de gasa y de tul que van apareciendo. Son sus colores favoritos el azul lavanda muy suave, el azul lanciano, los malva aclarados con vivos blancos, los malva rosa y la gama desde el crema hasta el ciruela dorado, pasando por todas las tonalidades intermedias del biscuit, champagne, suecia, etc. Se asocian generalmente en estos vestidos una tela transparente y mate, como la vuela, gasa ó tul, con otra brillante y sedosa, de la que se hacen bieses, pliegues, bullonados y volantitos, tales como los rasos liberty y meselina, el tafetán ó el radium, colocados sobre visos vaporosos que no se dejan ver, pero sí adivinar. También calan la vuela y la muselina, los encajes y el guipur, que además drapean los bullones de las mangas, ó forman tirantes ó mangas japonesas más ó menos cortas, rayadas con bieses de pana o de terciopelo», *La Moda elegante*, 22 de abril de 1907, p. 170.

<sup>982</sup> *Blanco y Negro*, 19 de enero de 1907, p. 24

<sup>983</sup> Juliette Darcourt (1860-1920) actriz y cantante francesa. Interpretó papeles importantes en obras como *L'Archiduc Paul* (1902), *Babolin* (1884), *L'Exilée* (1913) *La Gloire ambulancière* (1913).

revistas, y también de dar publicidad a las firmas de la ropa que lucían<sup>984</sup>. Destaca, el gran sombrero decorado con encajes que caen por ambos lados —la profusión de blondas para decorar no era un recurso nuevo— y la falda extremadamente larga, al añadir la cola guarnecida con una gran cenefa de raso y la abundancia de pliegues que acentúan la verticalidad.



*Ilustración 346: 19 de enero de 1907*

Con la llegada del buen tiempo, las damas frecuentaban los jardines y parques, la moda de estos meses, la constituían vestidos y trajes de calle o de paseo. Durante el mes de mayo se publicó un modelo fotografiado por Reutinger *de una elegante toilette de paseo*<sup>985</sup> (Ilustración 347) una creación de la casa *Martial et Armand*<sup>986</sup> como decía el texto *una de la más reputadas de París*. En la descripción

---

<sup>984</sup> «la apariencia se componía a través de fórmulas inmanentes del vestuario teatral y, en algunos casos, eran vestidas por algún modisto afamado para acrecentar su distinción» y prolongar su éxito y su fama con el sello de calidad que le daba el ir vestida por diseñadores de fama. KACZAN, Gisela Paola. «Estampas del deseo y del desear...».

<sup>985</sup> *Blanco y Negro*, 4 de mayo de 1907, p. 5.

<sup>986</sup> Una de las casas de moda más famosas de este periodo. Estuvo activa hasta bien entrado el siglo XX, además de París, abrió casa en Londres y Nueva York. Los periódicos y revistas con

del traje se detenía en el tipo de tejido, los colores de moda y la decoración, todavía muy recargada a base de encajes: *el traje es de lanilla rayada de color habana, la falda va adornada con bieses y entredoses de Chantillí. El cuello y el escote son de encaje de Irlanda. El sombrero luce una gran pluma blanca.* La lanilla no resultaba tan abrigada como la lana o el paño, por eso era adecuada para los entretiempos, además se trataba de un tejido con cuerpo y de mayor resistencia, muy apropiado para los trajes de paseo.

Unas semanas más tarde se publicó otro traje similar, confeccionado por la misma casa: *Traje de primavera*<sup>987</sup> (Ilustración 348), confeccionado con tejidos más finos: *Esta hecho de muselina de seda de precioso tono azul y va a adornado con bieses de tafetán escoces con los matices azul y verdoso, el cuerpo, cuyo fondo es de seda, caprichosamente adornado con entredoses de encaje.* Alguno de los detalles que saltan a la vista es la profusión de pliegues tanto del cuerpo como de la falda y la blusa con manga de farol, al codo debajo de un cuerpo a modo de peto con presillas que caen sobre el hombro. Completa el conjunto un sombrero de medianas proporciones ladeado hacia la derecha dejando al descubierto gran parte del peinado muy elevado que recuerda los grandes peinados de la corte de María Antonieta<sup>988</sup>.

---

figurines, recogían abundantes fotografías de sus diseños. Esta casa se situó en una primer momento en la calle de la Paix y a partir de 1906 en la place Vendôme.

<sup>987</sup> *Blanco y Negro*, 18 de Mayo de 1907, p. 16.

<sup>988</sup> Estos sombreros que ya habían aumentado de tamaño, se colocan formando diagonales que dejan ver gran parte del peinado: «Muchos de estos sombreros son levantados por delante ó por el costado, dejando ver el peinado, pero bajan mucho por detrás, casi hasta reunirse con el cuello del abrigo. Claro es que de este modo no hace ya falta el tapapeinetas. Pero se tiende á exagerar esta nueva disposición, y es de lamentar que no se haya conservado el justo medio en que se inspiran los primeros sombreros de campana», *La Moda elegante*, 14 de mayo de 1907, p. 206.



Ilustración 347: 4 de mayo de 1907



Ilustración 348: 18 de mayo de 1907

En junio volvió a publicarse otro *traje de paseo*<sup>989</sup> (Ilustración 349) la modelo fotografiada por Reutinger, lucía un vestido veraniego de manga corta. Según dice el cronista se trataba de una de las últimas creaciones de la casa Bernard. *El traje forma princesa, es todo el de primoroso encaje de Irlanda y va colocado sobre un transparente de seda de color de rosa viejo.* La forma princesa que dejaba más libre la cintura y alargaba el talle, resultaba un corte apropiado para los trajes de vestir. Aunque el título sea traje de paseo, especificaba que se trataba de un vestido más a propósito para concierto o five o'clock, por su gran distinción. Este tipo de hechura permitía disminuir notablemente, varios centímetros de tela y por tanto, el exceso de pliegues que rodeaban el contorno y que daban forma a las faldas. Retomando las líneas más sencillez y buscando otras maneras de marcar la figura femenina como se verá en los años posteriores.

<sup>989</sup> Blanco y Negro, 1 de Junio de 1907, p. 13



*Ilustración 349: 1 de Junio de 1907*



*Ilustración 350: 7 de septiembre 1907*

Otro *Traje de calle*<sup>990</sup> (Ilustración 350), fotografiado por Reutinger, modelo de la importante *Casa Redfern*, era un elegante conjunto sastre formado por chaqueta y falda de paño gris de rayas, con ribetes blancos. Destacaba la sobriedad y la sencillez del tejido; la chaqueta y el chaleco confeccionados con el mismo género, decorado este último con dos filas de botones. Completaba el conjunto un sombrero de medianas proporciones, con el ala levemente levantada. El creador de estos trajes, como ya hemos comentado, fue Redefern y tuvo gran aceptación desde principios de siglo. Citando a Pasalodos, esta forma no fue ideada por los modistos franceses, fueron los ingleses quienes lanzaron este corte para la mujer, aunque rápidamente secundado por los modistos parisinos. Esta nueva hechura se encontraba al alcance de todas las fortunas, podía confeccionarse con géneros de valor, pero también con telas mucho más económicas. Además era un tipo de prenda muy práctica porque se

---

<sup>990</sup> *Blanco y Negro*, 7 de septiembre de 1907, p. 13.

podía utilizar en todas las estaciones y tenía importantes variantes dependiendo de los tejidos y la manera de adornarlo<sup>991</sup>.

### ▪ **Los sombreros**

El primer figurín que se publicó este año, fue muy original el título era: *Temporada de invierno de 1907*<sup>992</sup> y parecía más un retrato de medio cuerpo que un figurín de moda, a esto contribuía tanto el marco de Varela, de gran originalidad, como la posición de la modelo (Ilustración 351) El título anunciaba la estación a la que hace referencia y la explicación de la fotografía se centraba en el tocado protagonista de la fotografía. Había sido muy criticado y se había ironizado mucho sobre el uso de grandes sombreros en los espectáculos públicos porque tapaban la visibilidad, en esta ocasión se presentaba un modelo de *gran novedad para teatro, cuya especialidad la constituye particularmente el tocado para butaca, del que tanto se preocupaban la elegantes desde la prohibición del sombrero en las salas de espectáculos*.

El tocado cubre prácticamente la cabeza y estaba confeccionado a base de lazos y encajes, reduciendo la artificiosidad de los grandes sombreros. Casi todas las publicaciones de modas habían abordado las consecuencias de llevar grandes sombreros en los patios de butacas y se buscaron todo tipo de soluciones, hasta llegar a su supresión. Una solución práctica fue la de sustituir esos grandes sombreros por otro tipo de tocados a base de plumas, esprit, lazos de cinta o incluso diademas de flores, así lo vemos reflejado los dibujos de Méndez Bringa A. y Lozano Sidro en el que aparece una dama en un palco ataviada con traje escotado estola de piel y tocado con pluma (Ilustración 354).

---

<sup>991</sup> «Existían dos clases diferentes de trajes sastre: el austero, pero, a la vez, aristocrático, “façon tailleur”; y el “demi-tailleur”, más de estilo francés. El corte era bastante similar, las diferencias se imponían en los tejidos empleados y en los adornos. Para el primero convenían el *cheviotte* o la sarga; mientras que para el segundo, la seda otomán o el moaré recurriendo a los adornos de pasamanería y *soutaches*», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 183.

<sup>992</sup> *Blanco y Negro*, 12 de enero de 1907, p. 20.



Ilustración 351: 12 de enero de 1907



Ilustración 352: 16 de marzo de 1907



Ilustración 353: 3 de agosto de 1907



Ilustración 354: Méndez Bringa. *El andante cantabile*, 15 de junio de 1910 y Lozano Sidro, 13 de julio de 1907

Diferente resultaba el figurín titulado *Modelo de sombrero. Última creación de París*<sup>993</sup> (Ilustración 352), la modelo llevaba un sombrero de ala corta y un pájaro con las alas medio desplegadas como elemento decorativo. El uso de todo tipo de aves era muy habitual y, como es el caso, no solo se empleaban las plumas sino el animal entero con las alas abiertas o medio extendidas. Este tipo de decoración desencadenó algunos debates —en las crónicas se decía que no resultaba de buen gusto portar animales disecados sobre las cabezas— y también inspiró algunas caricaturas (Ilustración 455). A pesar de todo, la imagen resultaba elegante y

<sup>993</sup> Blanco y Negro, 16 de marzo de 1907, p. 13

distinguida gracias al echarpe de piel y a la profusión de encajes del bolero, que para este año debían de ser cortos y dejar la cintura libre<sup>994</sup>.

Los sombreros iban aumentando de tamaño, por esa razón era necesario aligerar los motivos decorativos para guardar un cierto equilibrio; esto hizo que proliferara una decoración a base de elementos más livianos como las plumas. Se pusieron de moda las plumas de avestruz sin rizar denominadas *lloronas*<sup>995</sup>, o rizadas; estas últimas las vemos en un *Modelo de sombrero*<sup>996</sup>, última creación de París, fotografiado por Reutinger (Ilustración 353). El sombrero en forma de campana de grandes dimensiones terminaba en un penacho de plumas<sup>997</sup>. Los penachos de pluma de avestruz colocados hacia atrás, como es el caso, sobresalían del sombrero y permitían un ligero movimiento, provocado por el aire, de gran elegancia. Estas plumas eran las favoritas para la decoración de sombreros, recibían el nombre de *amazonas*, su caída resultaba blanda y hacia abajo en contraposición con las plumas de otras aves colocadas en posición vertical. Las plumas eran un material muy delicado, por lo que la prensa de moda dedicaba artículos y crónicas de lo más variado al cuidado y limpieza y daba pequeños trucos para conseguir la blancura deseada<sup>998</sup>.

Según Von Boehn, fue a partir de 1907 cuando los sombreros comenzaron a tener las mayores dimensiones debido sobre todo a la compensación de los cuerpos

---

<sup>994</sup> Las noticias que nos dan las crónicas sobre las formas para los boleros este año son muy precisas «¿y los boleros?, no deben jamás cubrir la cintura, ni se hacen más que de telas flexibles, de las cuales el fustor liso es, seguramente, el preferido esta primavera», *La Moda elegante*, 30 de abril de 1907, p. 183.

<sup>995</sup> «Pluma sujeta sin rizar y colgante, a la que por su semejanza con el sauce se denominó llorona», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 182.

<sup>996</sup> *Blanco y Negro*, 3 de agosto de 1907, p. 13

<sup>997</sup> *La Moda elegante*, recoge en este mismo año unas palabras sobre los distintos modos, muy variados, de colocar las plumas «sobre los sombreros grandes, las plumas se colocan a la derecha, a la izquierda, detrás, rebasan las alas, cubren el caso, cubren la copa, caen sobre el pelo, se prolongan hasta la nuca, y a veces, hasta mitad de la espalda, y se lanzan fuera del sombrero reunidas en ramillete. Colocarlas bien constituye todo un arte. Un sombrero sin plumas es una excepción, casi una excentricidad, pero no desprovista de encantos», *La Moda elegante*, 22 de enero de 1907, p. 20.

<sup>998</sup> La moda de las plumas de avestruz, estuvo vigente hasta 1911, era un motivo de gran vistosidad pero delicado y que requería unos cuidados concretos «la moda concede este año, más que nunca, sus favores a las plumas de avestruz, que son, sin duda alguna, el más elegante adorno del sombrero; pero adorno ruinoso y que hay que cuidar con esmero. La limpieza y rizado de estas plumas lo suelen hacer en los tintes; pero se corre el riesgo de que estropean la pluma. Si limpiamos y rizamos nosotras mismas realizaremos, pues una doble economía. Estaremos en primer término interesadas en no esperar a que estén demasiado ajadas. En cuanto observemos que una pluma está empolvada y toma un matiz gris, preparemos en un recipiente de agua tibia y echemos en ella pedacitos de verdadero jabón de Marsella blanco. Cuando este disuelto, coloquemos el líquido sobre el fuego y calentémoslo hasta el punto en el que no se pueda tener en él el dedo. Echamos entonces dentro la pluma y dejémosla remojar durante medio día, agitándola en el agua de tiempo en tiempo. Para secar la pluma al sacarla del baño, la extendemos, poniendo las barbas en su sentido natural, entre dos trozos de franela», *La Moda elegante*, 30 de enero de 1911, p. 39.

cada vez más estrechos, «el ruedo colosal del sombrero coincidió con el periodo de la moda más estrecha y dio a la cabeza el volumen que se le quitaba al cuerpo» también tuvieron importancia en el desarrollo de las proporciones, la recuperación artística del arte inglés del siglo XVIII «pues los modelos grandes, redondos, artísticamente arqueados, recuerdan mucho las formas que pintaron Reynolds, Gaisborough, Rommey y otros artistas ingleses de aquella época»<sup>999</sup>.

#### ▪ Otros vestidos

Incluimos en este apartado un *traje de comida*<sup>1000</sup> (Ilustración 355). La fotografía era obra de H. Manuel para Trampus. La modelo, de estrechísima cintura, presentaba un vestido oscuro con cola que arrastraba hacia adelante, dibujando la silueta helicoidal que todavía pervivía. El texto era más extenso que en los números anteriores. El elemento más novedoso era la alusión a las cualidades de la modelo, personaje que habitualmente pasaba desapercibido, excepto cuando se trataba de una artista:

*Pero lo que si puede asegurarse, en cuestiones de elegancia y de distinción, es que el monje hace al hábito. Entre una toilette primorosamente confeccionada y enriquecida de valioso adornos que viste una mujer poco distinguida, y un traje sencillo que lleva otra de natural elegancia, no es dudosa la elección. La artística fotografía de esta página demuestra plenamente esta verdad. Sencilla es la negra toilette para comida o recepción que luce la joven parisiense; sobrio sus adornos y, sin embargo, la figura resulta elegantísima, sobre todo por el porte distinguido de la interesada que realza notoriamente el buen gusto de su traje.*

La manera de posar, el modo de elevar los brazos en una actitud más desenfadada, nos acerca a una caracterización de la moda diferente. Estas fotografías evolucionaban paulatinamente hacia el mundo de la representación escénica.

---

<sup>999</sup> VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 180.

<sup>1000</sup> *Blanco y Negro*, 9 de febrero de 1907, p. 20.



*Ilustración 355: 9 de febrero 1907*



*Ilustración 356: 2 de marzo de 1907*

La misma apariencia observamos en un *Traje para recibir*<sup>1001</sup> (Ilustración 356) fotografiado por H. Manuel. El traje de manga corta y tono claro iba provisto de cola, era un modelo *parisiense* de una casa de *robe d'interior*, caracterizado por la sencillez: *La sencillez de su confección en las líneas generales contrasta con la riqueza de sus adornos, así en los bordados primorosos de la amplia falda, como en los escapes del cuello y de las mangas.*

Las prendas que se vestían en casa debían de reflejar de igual manera la condición, la educación y la elegancia que cualquier otra prenda destinada a los actos públicos. Estas *toilettes* de recibir o trajes de casa, también respondían a los cambios de la moda. Era importante mantener el buen gusto por cuanto iban a ser juzgadas por las visitas de rigor. Además el desaliño, aunque se estuviera en familia y no se esperaran visitas, no estaba bien visto. Las relaciones familiares también estaban sometidas a las leyes del decoro; la mujer dueña y pacificadora del hogar debía lograr el bienestar de los suyos empezando por conservar un aspecto agradable.

---

<sup>1001</sup> *Blanco y Negro*, 2 de marzo de 1907, p. 12.

Para el verano se publicó una original *Toilette de verano*<sup>1002</sup> de otra famosa casa de modas la *Casa Templier Rondeau* procedente de París. Con una original decoración con *bandas de lunares azules*, el cuerpo va todo guarnecido de encajes del Puy. La Foto es de Reutinger.



*Ilustración 357:13 de julio de 1907*

#### ***IV. Año 1908***

Durante este año se produjo un aumento considerable de estas *Páginas*, llegando a publicarse veintinueve veces, diez más que el año anterior. La sección apenas sufrió modificaciones y morfológicamente siguió el mismo esquema que los años anteriores. La fotografía, de gran tamaño ocupaba igualmente casi toda la plana. Los autores fueron los mismos fotógrafos: Reutinger, Henri Manuel o Felix. Estas imágenes continuaban siendo la parte más importante de la noticia.

---

<sup>1002</sup> *Blanco y Negro*, 13 de julio de 1907, p. 20.

Se decoraba con las grecas de Varela y Arija que fueron introduciendo motivos nuevos de gran calidad estética. Destacan sobre todo las cenefas de Varela publicadas en las crónicas del 4 de abril (Ilustración 360), la del 14 de noviembre (Ilustración 367) y la del 14 de marzo (Ilustración 373) en este caso el figurín aparecía enmarcado con unos originales jarrones, de estética *Art Nouveau*, situados a ambos lados de la figura en los que crecían dos arbustos como soporte para el letrero de la crónica.

Estas formas, fácilmente identificables con especies naturales, tuvieron un protagonismo fundamental en la obra gráfica de Varela. La elección de formas vegetales para enmarcar lo que era a fin de cuentas un retrato de mujer, respondía a ese gusto por relacionar cualidades femeninas con imágenes vegetales. Como dice Aparicio: «la naturaleza era aceptada, pues, no solo como parte y elemento decorativo, sino como marco emocional, casi divino»<sup>1003</sup>. En la del 15 de febrero (Ilustración 379) el motivo decorativo elegido fue una serie de flores con largos tallos en constante movimiento, entremezclándose en un continuo zigzagado de factura *art nouveau*. Estos adornos de formas circulares, recordaban las ruedas dentadas de la maquinaria industrial. El movimiento sugerente de estas piezas mecánicas, enlazaba con el movimiento serpenteante de las formas modernistas; también resultaba original por ser una de las pocas páginas, al igual que la correspondiente al 4 de enero (Ilustración 358), que aparecía coloreada.

Se trataba de una manera de experimentar con la gama cromática, como ya se había hecho en otros dibujos publicados en la revista, aunque en los figurines no prosperó. Resultaba muy difícil la aplicación del color con acierto y suficiente realismo, de manera que permitiera a los lectores saber exactamente de qué color se trataba cuando se describía una prenda. Era preferible acudir a los muchos calificativos cargados de expresividad (color humo de Londres, color habana, color verde higo, etc.) con los que el lector podía identificar las tonalidades, y los matices de los tejidos.

Para estudiar las páginas de este año, también se ha hecho, una división según la tipología de las prendas y se ha procedido al comentario de cada figurín según la sucesión temporal de los meses.

---

<sup>1003</sup> APARICIO BENÍTEZ, Antonio José (com.). *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad...*, p. 174.

## ▪ Los abrigos

En este año, como en los anteriores, tuvieron gran importancia, llegando a publicarse en ocho ocasiones. Encontramos distintos tipos dependiendo de su funcionalidad: abrigos para la tarde, para la salida de espectáculos o para el paseo. El primero que se publicó, fue un *Abrigo para teatro*<sup>1004</sup> (Ilustración 358), de la casa *Bechoff-David*, se trataba de un abrigo de *pañó rojo con aplicaciones de chal antiguo de cachemira*. Cada mes de enero se repetía que era *época de soirees y de estrenos* por lo que las revistas insistían, año tras año, en dar a conocer las prendas que las señoras elegantes podrían lucir. Aparece el nombre del autor de la fotografía *Felix* y como en las anteriores había sido *comunicada por Ch. Trampus*. El mismo fotógrafo era el autor de otro *Abrigo para teatro*<sup>1005</sup> (Ilustración 359) publicado un mes después, en este caso, se trataba de una *creación de la casa Bechoff-David, de París* y servía tanto para teatro como *soirée*. Era de paño de tono azul celeste muy claro *sobre el que destaca un cuello recto de terciopelo negro con bordados de seda turquesa, sencillas aplicaciones de pasamanería adornan el hombro y la bocamanga*. Contrastaba este abrigo de corte más elegante con otro *Abrigo de paseo*<sup>1006</sup>, (Ilustración 360) fotografiado por Henri Manuel y comunicado a través de Trampus. El tejido y la forma lo hacían más apto para la primavera: *de paño claro con trencillas de pasamanería y cuello de terciopelo con el mismo adorno modelo de la casa Taffarde de París*.

---

<sup>1004</sup> *Blanco y Negro*, 4 de enero de 1908, p. 18.

<sup>1005</sup> *Blanco y Negro*, 1 de febrero de 1908, p. 22.

<sup>1006</sup> *Blanco y Negro*, 4 de abril de 1908, p. 21.



*Ilustración 358: 4 de enero 1908*



*Ilustración 359: 1 de febrero de 1908*



*Ilustración 360: 4 de abril de 1908*

También se confeccionaban algunos de tejidos más finos para las temporadas de verano; por ejemplo un *Abrigo ligero*<sup>1007</sup> (Ilustración 361) que salió en el mes de

<sup>1007</sup> Blanco y Negro, 20 de agosto de 1908, p. 10.

agosto fotografiado por Reutinger. Aunque podía resultar extraño anunciar un abrigo en este mes, el cronista explicaba su utilidad: *a las horas calurosas del centro del día, suelen frecuentemente suceder noches bastantes frescas, para estas ocasiones están indicados los abrigos amplios y ligeros*. El tejido escogido era el paño muletón de color crema.



Ilustración 361: 20 de agosto de 1908



Ilustración 362: Original: Archivo fotográfico de ABC.

En el mes de octubre solían anunciarse las prendas para el invierno, se inició la temporada con un *Abrigo original con cuello bordado*<sup>1008</sup> (Ilustración 363), la parte delantera acababa en tres puntas adornadas con pasamanería y borlones, la parte de atrás mucho más larga que los delanteros; un modelo similar salió en el mes de diciembre (Ilustración 364). Las líneas de las mangas eran más bien caídas y no llegaban a cubrir en su totalidad los brazos, estas formas estaban teniendo éxito desde 1905<sup>1009</sup>. Completaba el conjunto *un sombrero de fieltro con racimos*. Además

<sup>1008</sup> Blanco y Negro, 3 de octubre de 1908, p. 25.

<sup>1009</sup> Estas mangas de hombrera caída y forma envolvente tuvieron una enorme importancia durante los primeros diez años del siglo «El éxito que tuvieron en las carreras de Trouville varios grandes abrigos de un corte especial, cuya espalda y cuyos hombros caen en una sola pieza, como

de las flores y las plumas, las frutas también se usaron como un elemento decorativo de gran vistosidad, la realidad es que la decoración era la principal protagonista de los sombreros que cada vez iban teniendo mayor tamaño<sup>1010</sup>, aunque como hemos referido, conforme aumentaba el tamaño, disminuía el exceso de decoración. Los sombreros de fieltro comenzaron a ponerse de moda hasta que en 1909 este material llegó incluso a desbancar a otros tejidos<sup>1011</sup>.



Ilustración 363: 3 de octubre de 1908



Ilustración 364: 26 de diciembre de 1908

ciertos ornamentos sagrados o como los albornoces árabes, vino a afirmar esta tendencia; aquellos abrigos eran de paño claro, blanco creta o blanco lienzo, calados a mitad de su altura por ancha franja de guipur de Irlanda; pero nadie impide que con la misma forma y disposición se hagan abrigos de invierno de paño grueso y obscuro», *La Moda elegante*, 6 de septiembre de 1906, p. 387.

<sup>1010</sup> Las revistas de modas están repletas de indicaciones sobre la evolución de los motivos que a lo largo de los meses se emplearon para la decoración de los sombreros «Para darse cuenta de la verdadera forma de un sombrero, es preciso verle sin adornar. Bajo los rizados, las alas, las plumas largas y flexibles es imposible dar cuenta de la forma del casco, medio oculto por tan voluminosos adornos. A veces no solo desaparece bajo esta masa, sino que está modificado, ensanchado, amplificado por una boina de tafetán, de pana ó de terciopelo, tan bien armonizado con las alas que parece todo ello un solo elemento. Hay también sombreros grandes cubiertos por completo de terciopelo, raso ó moaré, pegado y extendido, sin un pliegue ni un frunce, y esto es de más novedad que el fieltro», *La Moda elegante*, 14 de diciembre de 1907, p. 254.

<sup>1011</sup> Como dice Pasalodos, tomando algunas citas del *Hogar y la moda*, «la gran variedad de estos y los nombres con que fueron bautizados ampliaron la posibilidad de elección de las señoras. “los sombreros de fieltro! He aquí el *dernier cri*, la última nota de la temporada” (*El hogar y la moda*, 1909, nº 13, p.2). Algunas de las cronistas dedicaron su atención exclusiva a los sombreros de fieltro. Por ellos optó Ramona Moliné: “de las muchas formas de sombrero que aparecerán en la temporada próxima, vamos a ocuparnos de unas cuantas, sobre todo del de las de fieltro, que por su sencillez y elegancia serán seguramente del agrado de mis bellas y discretísimas lectoras” (*El hogar y la moda*, 1909, nº 18, p.2)», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 142.

Como cada año conforme se acercaban los meses más fríos comenzaron a aparecer las pieles. La primera piel de este año fue una *Jaquette de zibelina*<sup>1012</sup> (Ilustración 365). Las pieles se convirtieron en uno de los complementos más elegantes y también más caros, tanto por el material y la confección —a cargo de modistos especializados o peleteros—, como por su complicada conservación. Era una prenda con la que fácilmente se podía revelar el status de una persona. El abrigo en forma de levita de esta crónica, era de marta cebellina, un tipo de piel de las consideradas más caras<sup>1013</sup>. Para abaratar un modelo confeccionado con una piel de elevado coste, se mezclaba con otras pieles más económicas. En este caso toda la chaqueta estaba confeccionada del mismo género, lo que le daba una riqueza notable. En cuanto a la forma *el abrigo va redondeado por delante, con cuello estilo Medicis y capucha pequeña, con mangas vueltas y guarnecidas con botones de pasamanería*. Este modelo fotografiado por H. Manuel provenía de la *casa Nodoroff*.

---

<sup>1012</sup> *Blanco y Negro*, 24 de octubre de 1908, p. 25.

<sup>1013</sup> La cibelina se encuentra dentro de las llamadas pieles clásicas. El color de la marta cibelina varía desde el castaño hasta el negro y este último fue el más apreciado por los modistos y peleteros «Especie de marta algo menor que la común, de color pardo negruzco por encima, con una mancha amarillenta en la garganta. Se cría en las regiones septentrionales del antiguo continente, y su piel es de las más estimadas por su finura», *DRAE*, [en línea]. Consultado el 14 de noviembre de 2014. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=cibelina>. Como dice Pasalodos, se consideraban pieles clásicas: «el visón, la chinchilla, la marta cibelina y el armiño, tan solo al alcance de unas pocas señoras debido a su elevado precio. Aunque la moda cada temporada impulsara otras diferentes, siempre permanecieron aquellas de un reconocimiento perpetuo», PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 623.



*Ilustración 365: 24 de octubre de 1908*



*Ilustración 366: 21 de noviembre de 1908*

Otro abrigo similar, lo definía como un *Abrigo de lujo*<sup>1014</sup> (Ilustración 367) era de la *casa Bernard* de París, realizado en *rica piel de Karakul*. La piel de caracul proveniente de un tipo de oveja de pelo corto, de color oscuro era similar al astracán. Comparado con otras pieles más exclusivas, como la cibelina, no resultaba tan distinguida aunque lo calificara como un abrigo de lujo.

---

<sup>1014</sup> *Blanco y Negro*, 14 de noviembre de 1908, p. 26.



Ilustración 367: 14 de noviembre de 1908



Ilustración 368: Original. Archivo fotográfico de ABC

Un ejemplo de esa combinación de pieles con otro tipo de tejidos fue el *Abrigo de tarde*<sup>1015</sup> (Ilustración 366), de la casa *Bouff* de París. Realizado en *piel combinado con tela (...)* de paño amarillo mostaza y va adornado con piel de zorro azul. El zorro, como ya hemos visto, se utilizaba frecuentemente para estolas, cuellos y ribetes. Dentro de la gran variedad, la especie azul era de las más exclusivas. Esta piel acaparó el entusiasmo de los peleteros parisinos que vieron en su color y en la longitud del pelo ciertos privilegios que la hacían excepcional. La mezcla de pieles y tejidos hacía que la prenda fuera más llevadera, rompiendo la imagen de gravedad de los abrigos enteramente de piel.

La última crónica que se publicó este año fue un abrigo *Salida de teatro*<sup>1016</sup> (Ilustración 364), reciente creación de la casa *Riva*, de París (...) de paño marrón oscuro y va adornado de raso negro bordado. El sombrero de grandes proporciones era de raso del mismo tono con grandes plumas blancas. Los sombreros mantenían

<sup>1015</sup> *Blanco y Negro*, 21 de noviembre de 1908, p. 26.

<sup>1016</sup> *Blanco y Negro*, 26 de diciembre de 1908, p. 25.

un tamaño considerable; aunque la decoración se estaba simplificando, prevalecían las plumas pero mucho más ligeras<sup>1017</sup>.

Durante los meses invernales también se publicaban las novedades en los complementos, estos variaban de unos años a otros y también de unos meses a otros; tanto en hechuras, como en la procedencia de las pieles; algunas de las consideradas caras, empezaban a escasear, encareciéndolas todavía más, por lo que fue frecuente que se sustituyeran por otras más baratas —como el conejo— que bien preparadas podían causar un efecto muy similar. Las pieles buenas y sobre todo las de textura más agradable se reservaban para guarecer las manos en los enormes manguitos que cada vez estaban más de moda como se puede apreciar en la crónica *Toilette de otoño*<sup>1018</sup> (Ilustración 369) de Reutinger, la modelo lleva un enorme manguito de piel de chinchilla que iba a juego con el cuello. Se trataba de un diseño de la casa *Grunwacos* de París<sup>1019</sup>.

---

<sup>1017</sup> Estas dudas y discusiones sobre los tamaños de los sombreros aparecían con mucha frecuencia en las revistas de moda: « ¿Vencerán los sombreros pequeños a los grandes? A despecho de las predicciones, son muchas las personas que permanecen fieles a los grandes sombreros, porque a la vez que sobre las caras un poco ajadas proyectan una sombra favorable, a las más jóvenes envuelven en su atrayente misterio. Por otra parte, ¡van siendo ya tan discretos! Dos señoras cubiertas con dos grandes sombreros de hoy, pueden circular sin chocar entre sí a su paso, y ya no es preciso inclinar la cabeza a un lado para entrar en un carruaje y hasta en una tienda. No hay razón, por consiguiente para que el sombrero grande desaparezca (...) Los adornos son los de siempre: *aigrettes* flexibles y ligeros, plumas de avestruz de largas barbas, torzadas de pliegues flojos, a manera de turbantes, terminadas en escarapelas puestas a la derecha o a la izquierda, levantadas contra la copa o tendida sobre las alas, cruzadas por una barra o terminadas en un lazo chato», *La Moda elegante*, 30 de diciembre de 1908, p. 278.

<sup>1018</sup> *Blanco y Negro*, 10 de octubre de 1908, p. 26.

<sup>1019</sup> Es posible que se tratara de un error de escritura y se refiera a la famosa y prestigiosa casa de pieles Grunwaldt, de la que era clienta la reina Victoria Eugenia. Situada en el número 6, *Rue de la Paix*, contaba con el honor de ser proveedor de la emperatriz de Rusia y de otras cortes europeas. Sus modelos pudieron llegar a un público más amplio al publicarse algunas de sus creaciones. PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 881. En el apéndice documental hemos recogido un anuncio publicitario de esta casa recogido en la revista *Les Modes*.



*Ilustración 369: 10 de octubre de 1908*

#### ▪ **Los trajes para baile, soirée, concierto o teatro**

Conforme avanzaban los años, el mundo del teatro iba teniendo mayor repercusión en la moda. La manera de presentarse en los escenarios o en la vida social de las actrices de París, no pasaba desapercibida y constantemente era un modelo a imitar que llenaba las páginas de las revistas. Las casas de moda para lanzar sus novedades cada temporada, contaban con la imagen de las *celebrities*<sup>1020</sup>. Esto se hacía especialmente acuciante en los trajes más elegantes, como los que se utilizaban para los conciertos, los bailes o las soirées. Así se publicó la fotografía de

---

<sup>1020</sup> Para las grandes casas de modas y para los diseñadores, la relación entre el teatro y la moda se fue estrechando cada vez más, en una doble vertiente: por un lado, porque algunos se dedicaron a la confección de vestuario escénico y por otro lado, porque cada vez era más frecuente que los modistos de mayor prestigio recibieran encargos de las grandes artistas. Como explica Cerrillo, el auge teatral fue un elemento publicitario de primer orden: «toda Europa venía disfrutando desde el romanticismo de un nuevo renacimiento del teatro que se convierte, gracias a grandes figuras como Victor Hugo y Wagner, en la expresión cultural por excelencia del cambio de siglo. Como en tantos otros aspectos, fue en la cosmopolita “corte” Parisina donde pudo verse una mayor diversidad de espectáculos, acogiendo sus escenarios a los temperamentos más intensos del momento. Poiret prácticamente había iniciado su aprendizaje del oficio diseñando el traje blanco para la Sara Bernhardt de *L'Aiglon*, mientras vestía a su vez a otros dos reconocidos iconos, Réjane y Spynelli, que le guardaran fidelidad desde sus difíciles comienzos como modisto independiente», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 90.

la actriz francesa Mlle. Derys<sup>1021</sup>, con un elegante *traje de concierto*<sup>1022</sup> (Ilustración 370), de *crepón de China blanco, bordado con lentejuelas y con un abrigo de raso blanco*. El crepón junto con el tul blanco y el de color, la gasa de seda y el velo de seda, se convirtieron en las telas preferidas para los trajes más lujosos. Completaba el *equipo* un sombrero de generosas proporciones decorado con plumas blancas. Se publicó también otro *Traje de concierto*<sup>1023</sup> de características similares, (Ilustración 371) confeccionado en la *casa Decroll*, la modelo llevaba también un majestuoso sombrero con el ala levantada por uno de los lados con decoración de grandes rosas abiertas. El modelo *es de linón blanco adornado con ricos encajes y el cuerpo de tafetán color cereza*. A modo de *bolero* que se cierra con largas cintas de raso terminadas en borlones. Como dice el cronista se trataba de una *toilette* muy apropiada para la *época de los grandes conciertos*.



Ilustración 370: 18 de enero de 1908



Ilustración 371: 23 de mayo de 1908

En este año, se publicaron varios trajes para *soirée*: uno de ellos de la casa *Martial et Armand*. Un *vestido apropiado para señoritas jóvenes*<sup>1024</sup> (Ilustración 373). Destacaba por la sencillez en sus adornos, limitados a los ricos bordados del extremo de la falda y del cuerpo; era de talle alto, estilo Imperio cada vez más

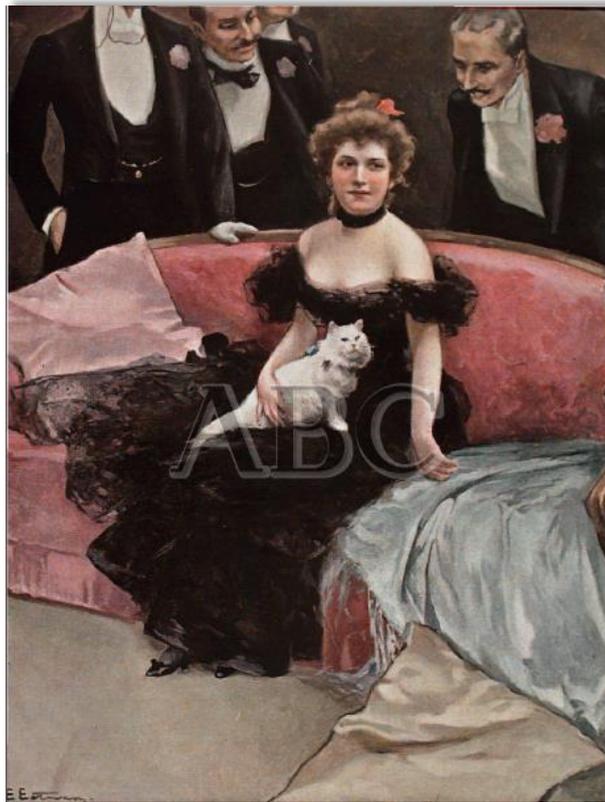
<sup>1021</sup> Es posible que se tratara de la actriz Jane Rosni-Derys, conocida por interpretar obras como *Le réprouvé* (1912), *Blanchette* (1912) y *Le concert de Théodore* (1909).

<sup>1022</sup> *Blanco y Negro*, 18 de enero de 1908, p. 22.

<sup>1023</sup> *Blanco y Negro*, 23 de mayo de 1908, p. 20.

<sup>1024</sup> *Blanco y Negro*, 14 de marzo de 1908, p. 22.

difundido. La curvatura de la figura, aunque mantenía su presencia, no era tan exagerada como en los años anteriores. El material escogido era *el raso* y el color el *blanco marfil*. De manera similar se percibían estos caracteres en otro elegante *Traje de soirée*<sup>1025</sup> (Ilustración 374) de cintura alta y marcada, el tejido y el color elegido era el *tul color de rosa, con volante de raso adornado con guirnaldas bordadas en seda y lentejuelas*. En los dos modelos, se le daba importancia a la cola. El gusto por alargar los vestidos en la parte posterior todavía resultaba indispensable en los vestidos de fiesta y era uno de los elementos que los identificaba como tal, junto con los colores claros, los tejidos de gran caída —como el raso y el tul— y los escotes; estos cada vez más pronunciados que incluso dejaban al descubierto los hombros, como se aprecia en la portada de Enrique Estevan publicada ese año (Ilustración 372).



*Ilustración 372: Estevan. El preferido, 20 de junio de 1908*

---

<sup>1025</sup> *Blanco y Negro*, 21 de marzo de 1908, p. 22.



*Ilustración 373: 14 de marzo de 1908*



*Ilustración 374: 21 de marzo de 1908*

En este año empezamos a ver otro tipo de decoración en los vestidos. En el Traje de soirée<sup>1026</sup> (Ilustración 375) creación de la casa *Martial Armand*, se puede observar un traje rico y muy decorado, con algunas características similares a los ya vistos, como por ejemplo, la confección del cuerpo que seguía el modelo *fichú* cruzado y la cintura en posición alta. Estaba realizado en *encaje blanco adornado por malla negra bordada de blanco*, lo novedoso era esa cierta inspiración oriental que se percibía en el cuerpo cruzado y que lo asemejaba a los kimonos, junto con los motivos decorativos de otras épocas inspiradas en culturas exóticas<sup>1027</sup>, así como la superposición de piezas formando paneles de distintos tejidos —normalmente de encaje y tul<sup>1028</sup>—, de gran aceptación.

<sup>1026</sup> *Blanco y Negro*, 25 de abril de 1908, p. 21.

<sup>1027</sup> En *La Moda elegante*, se explicó con detalle la importancia de estos motivos decorativos de inspiración histórica «los trajes de baile no pertenecen a época alguna determinada, sino que tienen rasgos de todas las épocas. Se ven cuerpos en punta y mangas del siglo XVIII; túnicas bizantinas; casacas medievales; trajes ajustados Directorio; faldas amplias; grandes cuellos Luis XIII (...)», *La Moda elegante*, 6 de diciembre de 1909, p. 241.

<sup>1028</sup> «En estas combinaciones de telas, el encaje y el tul bordado representan también su papel: unas veces en paneles o quisquillas que forman el delantero, la espalda o los costados de la falda y del cuerpo, ocultando la unión y el arranque de los pliegues; otras veces formando el fondo del vestido,



Ilustración 375: 25 de abril de 1908



Ilustración 376: 12 de septiembre de 1908

Los bordados sobre los tejidos finos y transparentes fueron los principales motivos decorativos para enriquecer los tejidos, sustituyendo las cascadas de encajes de los modelos anteriores y siempre con una inspiración exótica, como se percibe en el *Traje de soirée*<sup>1029</sup> (Ilustración 376), confeccionado con *muselina de seda color crema y todo decorado con artísticos bordados en oro*. Para realzar los trajes de noche, era frecuente que los bordados y aplicaciones se realizaran con hilos de gran calidad; sobre todo se utilizaban los de oro y plata<sup>1030</sup>. Para dejar constancia del éxito

---

que casi desaparece bajo los drapeados hechos sobre él», *La Moda elegante*, 6 de diciembre de 1909, p. 242.

<sup>1029</sup> *Blanco y Negro*, 12 de septiembre de 1908, p. 26.

<sup>1030</sup> Los materiales preciosos se empleaban para enriquecer los bordados pero también como remate a modo de vivo o cualquier otra forma que diera realce al tejido «El oro, plata y acero aparecen en los trajes de tarde discretamente velados bajo los cuellos y pecheras, ó formando algún vivo de chaleco, algún colgante, agremán ó lazo. Pero en los trajes de noche se emplean con profusión, en perlas, lentejuelas y mil otras formas, alternadas con los cristales en cuentas y abalorios irisados y chispeantes al reflejo de las luces. Hay profusión también de flores de relieve, de telas ligeras, de plata, de oro, de acero, azuladas, verdosas, de extraños matices y caprichosas formas: toda una floración de reflejos metálicos desparramada sobre ricos encajes ó sobre guipures de oro y plata», *La Moda elegante*, 22 de febrero de 1908, p. 75.

que había tenido este modelo en París, el cronista explica que lo había lucido *mademoiselle Delza*<sup>1031</sup>.

El último *Traje de soirée*<sup>1032</sup> (Ilustración 377) publicado este año fue un modelo de la casa *Badin. De muselina de seda sobre trasparente*. El efecto de reflejos y matices que producía la combinación de tules y tejidos traslúcidos sobre el tejido principal, era muy vistoso; de ahí que se les denominara vestido *camaleón*. Estos tejidos y la mezcla de colores y texturas, tuvo una correlación directísima con el vestuario escénico. En los escenarios se jugaba con el efecto que producía el movimiento de los tejidos al desplazarse o al bailar, como una parte más de toda la escenografía<sup>1033</sup>. *El cuerpo lleva el escote cuadrado, con las mangas formadas por volantes de encaje y bandas bordadas. La falda está adornada por un bordado de trencillas muy ancho*. Destaca sobre el resto del conjunto, la larga cola redonda.

---

<sup>1031</sup> Marguerite Delesalle (1882-1921), popularmente conocida como Monna Delza, fue una actriz francesa que triunfó en el mundo del teatro, su primer éxito lo obtuvo en 1910 en *La Virge Folle* de Henry Bataille: «Monna Delza se reveló al público de París como una artista de verdadero talento; esto ha hecho que la crítica no titubease en colocarla entre las grandes del teatro francés. Su iniciación en la carrera de las tablas, sin embargo, tuvo lugar en Alemania, con gran éxito en diversos papeles de ingenua. Después ha corrido tras el triunfo definitivo con gran premura hasta alcanzarlo en la obra que ya dejamos nombrada» *Mundial Magazine*, Mayo de 1911, p.96. Fue musa de diseñadores de moda como Paul Poiret o la casa *Béchoff-David*.

<sup>1032</sup> *Blanco y Negro*, 12 de diciembre de 1908, p. 26.

<sup>1033</sup> «Estos vestidos “camaleón”, en los cuales se crea a capricho el color, han tenido su primer éxito en el teatro, y uno de los primeros fue el que presentó Mm. Roggers en *La belle Madame Héber*. Era de gasa leonada sobre viso rojizo. Pero los matices, que en la escena se suavizan y atenúan, porque se los ve de lejos, no son los más a propósito para un salón, donde se ven de más cerca y con otra luz», *La Moda elegante*, 30 de enero de 1906, p. 39.



*Ilustración 377: 12 de diciembre de 1908*

En el cuadro de Lozano Sidro, (Ilustración 378) pintado unos meses después se puede apreciar estas tonalidades claras y el efecto producido por la superposición de tejidos, así como el corte princesa el cuerpo y las mangas formando una diagonal.



*Ilustración 378: Lozano Sidro. Pregunta indiscreta, 27 de febrero de 1909*

## ▪ Los trajes calle, reunión y paseo

Los trajes de tarde, de visita, de té, o de reunión, también aparecieron a lo largo de este año. El primero vestido se publicó en febrero, era una *Toilette de tarde*<sup>1034</sup>, (Ilustración 379) *adecuada tanto para el five o'clock tea como para el paseo en carruaje*. La indumentaria que se llevaba cuando se iba en un medio de transporte, tenía unas características diferentes a la que se empleaba si se iba a pie; en ese caso, era necesario utilizar un tipo de prendas de tejidos y de colores más sufridos, incluyendo el calzado, habida cuenta de que en las calles, aunque se estaban haciendo importantes mejoras, todavía no se había logrado la limpieza necesaria. El color elegido para este modelo era *el celeste claro*, adornado de encajes color crema. El tipo de manga era la de farol. Proliferó el uso de las mangas cortas, para llevar en algunas ocasiones con guantes largos, independientemente de la estación, estas no eran pegadas sino voluminosas y llegaban hasta la altura del codo o se prolongaban unos centímetros más allá. Una vez superada la moda de las mangas *de jamón* en los últimos años del siglo XIX, la evolución fue muy variada, conviviendo distintas formas. Como dice Max Boehn, tras los primeros años del siglo XX «vino una época de capricho en que la forma de la manga se dejaba a la fantasía individual. Desapareció la forma de saco y los ahuecados del brazo recobraron sus fueros»<sup>1035</sup>. Por lo que hemos visto hasta ahora, no había una línea única, en cada circunstancia y cada tipo de *toilette* requería un tipo de manga específica; las mangas de los trajes de baile se cuidaban más y estaban decoradas con mayor fantasía.

---

<sup>1034</sup> *Blanco y Negro*, 15 de febrero de 1908, p. 17.

<sup>1035</sup> VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 139.



*Ilustración 379: 15 de febrero de 1908*

Contrasta este modelo, en el que se enfatizaba la línea del talle, con el modelo de *Traje de reunión*<sup>1036</sup> (Ilustración 380) que se publicó la semana siguiente; las líneas habían perdido dureza y parecía que los pliegues de la tela resbalaban con mayor facilidad y aunque también se marcaba la cintura, no parecía excesivamente comprimida por el corsé. Como resultado el busto ya no se señalaba tanto. La sencillez de las líneas y del adorno quedaba de manifiesto: *tiene un sello de distinción que sienta a una joven mucho mejor que las toilettes complicados y recargadas de lujosos adornos*. Los elementos decorativos del tejido, que era de *crepón de China blanco*, eran unos discretos entredoses de encaje. El efecto de líneas verticales, similar al de las túnicas griegas, nos sitúa ya en la órbita estilística de la estética de Fortuny y de Poiret.

<sup>1036</sup> *Blanco y Negro*, 29 de febrero de 1908, p. 21.



*Ilustración 380: 29 de febrero de 1908*



*Ilustración 381: 6 de junio de 1908*

Durante los meses de verano se publicaron varios modelos de trajes de tarde o de paseo, uno bajo el título *traje de tarde*<sup>1037</sup>, era una elegante *toilette creación reciente de la moda parisiense es de muselina color ceniza, ricamente bordada en sedas* (Ilustración 381). La modelo aparecía leyendo, algo novedoso en la representación de los figurines. La imagen de la mujer lectora que viste a la moda podía identificarse con la representación del prototipo de la nueva burguesa, que muestra una serie de valores modernos. Las maniquís se exponían cada vez más en contextos reales y por tanto, estas imágenes tuvieron la capacidad, no solo estética, sino también conceptual, de lanzar mensajes nuevos. La imagen de la *maniquí lectora*, resultaba fácilmente identificable con los nuevos modelos de la mujer burguesa que compatibilizaba lo intelectual, con el gusto y la afición por la moda y la belleza.

Este tipo de representaciones más modernas, convivía con otras en las que todavía se entrevén rasgos de afectación como se puede apreciar en la *Elegante toilette de tarde*<sup>1038</sup> (Ilustración 382), la modelo presentaba una posición más cursi

<sup>1037</sup> Blanco y Negro, 6 de Junio de 1908, p. 22.

<sup>1038</sup> Blanco y Negro, 20 de junio de 1908, p. 6.

con un ramillete de flores en sus manos y otras caídas en el suelo, desprovista de sombrero y sin ningún tipo de adorno en la cabeza. Destaca la silueta en ese. El tejido era de *muselina de seda*, la falda iba *plegada en la cintura* y el cuerpo y las mangas adornadas con encajes, destacaban los pliegues horizontales de la falda muy sencilla y sin cola.



*Ilustración 382: 20 de junio de 1908*



*Ilustración 383: 18 de julio de 1908*

Respecto a los trajes de paseo, como ya hemos dicho, si iba a ser a pie tenía alguna característica concreta, como se puede apreciar en este *Traje de paseo*<sup>1039</sup> (Ilustración 383). La presencia de la sombrilla y la sobriedad de la falda sin ningún tipo de decoración delatan que se trataba de un traje para ir andando. Provenía de la casa *Bechoff David* de París. *Confeccionado de crespón de china de color verde almendra*, las mangas de la camisa que sobresalen por debajo del vestido, están elaboradas, al igual que la pechera, *con una muselina de seda blanca con lunares verdes y tul de tono crema*. Las blusas de tejidos finos como el tul o la muselina, eran las más apropiadas para los meses de verano, las mangas podían ser cortas o largas; comenzaba a verse un tipo de mangas muy ajustadas; esta hechura, como decían las crónicas, no sentaban bien a todo el mundo sobre todo a las damas con brazos

<sup>1039</sup> *Blanco y Negro*, 18 de julio de 1908, p. 26.

gruesos y era necesario, o incluso se hacía imprescindible, modificarlas ligeramente con otra sobre manga<sup>1040</sup>. Acompaña este modelo un sombrero decorado con abundantes flores.

Especialmente llamativa era la *Elegante toilette de paseo*<sup>1041</sup> (Ilustración 384) fotografiada por Reutinger, semejante *al aspecto de un cuadro*. En la escena aparecía la modelo sentada en el banco de un jardín. Cruza las piernas, algo poco usual en las fotografías de los figurines, con un gesto en el que se deja ver el pie de una manera más generosa, por lo que podemos apreciar el zapato de tacón negro con hebilla metálica. Hasta el momento, del calzado apenas se hablaba en las crónicas de moda, tampoco ahora se dice nada de él, pero al menos se muestra. No es tanto la noticia de moda, ni el vestido que lleva la *manequin* lo que acapara la atención del lector sino más bien el conjunto armónico de las formas. El vestido que luce es *de crespón de china, gris perla, bordado y adornado con soutaches blancos* con una sobre falda cuadrada bordada.

---

<sup>1040</sup> La Vizcondesa de Castelfido, explicaba como se podían disimular unos brazos robustos: «las personas gruesas harán bien en no adoptarlas. Fácilmente pueden elegir otros modelos, entre los que está indicado especialmente para ellas el de las mangas sin pegadura en las sisas. Cabe que empleen las mangas estrechas de tul ó de linón, dejándolas medio ocultas bajo otras mangas amplias que cubran la parte superior del brazo», *La Moda elegante*, 14 de julio de 1908, p. 14.

<sup>1041</sup> *Blanco y Negro*, 8 de agosto de 1908, p. 25.



*Ilustración 384: 8 de agosto de 1908*

El *Traje de paseo*<sup>1042</sup> que se publicó en agosto, era muy similar al que se había publicado el 18 de julio; el texto hablaba de la sencillez en su confección y de la sobriedad de sus adornos que hacía resaltar la elegancia. Estas nuevas formas, de cuerpos cruzados ligeramente drapeados en la cintura, sujetaban bien el talle y por tanto facilitaban que se pudiera suprimir el corsé al ejercer la misma función de sujeción. Lo hemos visto en las modelos que lucieron los vestidos de Margaine Lacroix en Longchamps (Ilustración 173) un mes antes y que supusieron un verdadero giro en la manera de concebir la moda.

<sup>1042</sup> Blanco y Negro, 29 de agosto de 1908, p. 26.



Ilustración 385: 29 de agosto de 1908



Ilustración 386: 19 de septiembre de 1908

Mucho más sofisticado y recargado resultó el *Traje de tarde*<sup>1043</sup> (Ilustración 386) modelo de la casa *Martial et Armand*, el estilo decorativo de la página quedaba patente con la ilustración floral de Varela, la posición de la modelo y el tipo de vestido. El vestido estaba profusamente recargado destacaba *la falda de tul de malla negra sobre fondo blanco*, y los adornos a base de *entredoses de linón, bordado en seda de tono rosa*. El sombrero de grandes proporciones y decorado con escarapelas y otros adornos, en tonos claros y oscuros<sup>1044</sup> que combinaban con las mismas

<sup>1043</sup> *Blanco y Negro*, 19 de septiembre de 1908, p. 26.

<sup>1044</sup> Es interesante las referencias que hace *La Moda elegante* sobre la decoración «este año hay muchos sombrero cuyo adorno es uniforme todo alrededor. Su forma influye poco en la disposición del adorno. Sean grandes, inmensos, sean de copa aplastada o alta, sean de fieltro de pelo sedoso y aterciopelado, de raso tendido o de esa seda de gruesos canutillos que recuerda el otomán o la bengalina, el adorno es siempre el mismo: en corona, si se trata de flores; en trozada o turbante, si es de tela o de cintas. En los sombreros de tela estirada, de los que hay multitud, ese adorno es un buen medio para disimular el empalme de la copa con el ala y tapar los inevitables pliegues. Algunos sombreros de fieltro tienen la copa de un matiz claro, de paja o de fieltro o de fieltro liso, y el ala de pelo y más oscura para que acompañe bien a la cara. No haría buen efecto que se viera la unión de los dos colores, aunque sean matices distintos de uno mismo, y el adorno que rodea la copa hace bien su empalme. Pero si la disposición de los adornos es casi siempre la misma, los elementos que se

tonalidades que el vestido, según relatan las crónicas de este año la moda era llevar el mismo color que en el vestido o incluso de la misma tela que el traje, esto era una novedad porque no había sido así en los años anteriores.

En noviembre se publicaron dos trajes de tarde, en el primero<sup>1045</sup> (Ilustración 387), la modelo aparecía de espaldas para que se viera bien la parte trasera del vestido, modelo de la casa *Drecol* que ha *tenido gran aceptación para traje de vestir de los llamados de tarde, muy a propósito para los five o'clock y reuniones vespertinas. El traje es de raso de color Habana, y lleva una caprichosa túnica, de tul negro, bordada en oro.* Esta superposición de tejidos y tules la vemos también en el segundo *Traje de tarde*<sup>1046</sup> (Ilustración 388) publicado en ese mes. Por la riqueza de los materiales se trataba, más bien, de un traje adecuado para utilizarse a última hora de la tarde, a diferencia de los que se empleaban para los *five o'clock* o las visitas que tenían lugar a primera hora de la tarde. El cronista afirmaba que se trataba de un vestido *de verdadero lujo y elegancia.* El creador era la casa *Martial et Armand* de París. Se trataba de un vestido de manga corta con rica cola; *es de raso de un tono rosa pálido, recubierto de tul con rico bordado en oro.* Respecto a la hechura del traje destaca la cintura más alta, la estrechez de la falda prácticamente hasta un poco más abajo de la rodilla y por tanto, la pérdida de la forma en curva. Con elegante cola, extremadamente larga, según la moda del momento<sup>1047</sup>. Las sobre telas y las piezas superpuestas de tejidos vaporosos: tules y gasas bordados y enriquecidos tan del gusto del momento eran los encargados de darle el sentido decorativo y la vistosidad que requería un traje de vestir<sup>1048</sup>. El tul se empleaba,

---

emplean con infinitamente variados. Es un drapeado de seda blanda y flexible, de pliegues amplios, mantenidos en buen orden, sin que se noten las puntadas que los sujetan sin que impidan el movimiento de la tela. Este drapeado tiene el matiz del fieltro; pero la flor es de un color diferente más alegre, más vistoso para que haga resaltar el conjunto. En otros es un rizado de seda de plano, de matiz medio que rodea lo alto de la copa, y más abajo, cerca del ala, un segundo rizado más voluminoso, de terciopelo ligero de un color más sostenido», *La Moda elegante*, 10 de octubre de 1908, p. 159.

<sup>1045</sup> *Blanco y Negro*, 7 de noviembre de 1908, p. 26.

<sup>1046</sup> *Blanco y Negro*, 28 de noviembre de 1908, p. 26.

<sup>1047</sup> «Las faldas de los trajes de Primavera novedad son todas muy largas, y los modistos y modistas de París han tenido que recurrir a un medio que no deja de ser ingeniosos para poder redondearlas con perfección, el cual voy a indicar a mis lectoras por si puede ser útil. Consiste en probar las faldas y marcar y prender el doblez del bajo estando de pie las señoras sobre un libro cuya altura levante del suelo de 6 a 6 centímetros. De esta manera queda muy por igual el sobrante de la falda y los pliegues o frunces caen en la forma deseada por la Moda», *La Última moda*, 8 de Marzo de 1908, p. 3.

<sup>1048</sup> Ya desde dos años antes, la combinación y superposición de tejidos que provocaban efectos visuales muy llamativos, era esencial para los trajes de baile o de noche. Las crónicas explicaban con todo lujo de detalle las combinaciones más adecuadas: «Hace falta verdadero arte para disponer debajo de las telas ligeras y transparentes, los visos y trajes interiores que las han de valorar. Ya no basta, como en otro tiempo, drapear el tul, la gasa o la muselina sobre un vestido interior de raso.

sobre todo, en los trajes de tarde o en los trajes de baile combinados con otros tejidos acordes: crespón de seda, la muselina, el tafetán, etc.

---

Ahora velan el brillo de este viso, dos y aun tres espesores de la tela ligera, que apagan por completo sus reflejos» *La Moda elegante*, 30 de enero de 1906, p. 38. Se necesitaba mucha pericia y un trabajo delicado para que estas finas capas de tul o muselina no se rasgaran cuando se confeccionaba y también era necesario que la dama que lo llevaba estuviera atenta en sus movimientos para no estropear la tela. También en 1908 esta superposición de tejidos y combinada con las formas de túnicas seguía estando de moda y así lo relatan la autora de *La Moda elegante* «Las telas de moda son el raso, la muselina, el crespón meteoro, la vuela, la gasa, el terciopelo y el tul. Ya veis que hay para todos los gustos y, felizmente, también para todos los bolsillos. Aunque muy diferentes unas de otras, estas telas se emplean para copiar casi los mismos modelos, se buscan, ante todo, efectos de pliegues y efectos de colores; los primeros se obtienen por medio de las artísticas túnicas tanagrianas, cuya caída evoca el recuerdo y produce la impresión de los drapeados de las estatuas de la antigüedad clásica, ó, más sencillamente, por medio de las túnicas cruzadas ó de las túnicas en espiral, de varios escalones, adornadas con bordados y preciosos encajes (...) Los efectos de color se producen por la superposición de telas ligeras que por transparencia combinan sus diferentes colores en incesantes cambios debidos á los de la luz y al movimiento del vestido. Superponed, por ejemplo, muselina pervinca y muselina albaricoque, tul negro y gasa de oro, muselina kaki y un viso verde apagado. Imposible, con frecuencia, deducir cuáles son los colores superpuestos; para saberlo hay que examinar el vestido de muy cerca. Las túnicas de muselina ó de tul suelen cubrir un vestido interior de raso. Las más sencillas son de tul del mismo color que el viso, rameadas en toda su extensión con soutaches, trencillas y pasamanería. Se usan para comidas íntimas, para el teatro y para reuniones de confianza. Otras, más de vestir, son de tul bordado con plata mate, de tul en que brillan cuentas y abalorios, de cristal sobre trajes claros, y de azabache sobre los oscuros», *La Moda elegante*, 14 de diciembre de 1908, p. 254.



*Ilustración 387: 7 de noviembre de 1908*



*Ilustración 388: 28 de noviembre de 1908*

## ▪ Los sombreros

Se publicaron como crónica específica, en dos ocasiones: una en febrero y la otra en junio. En ambos destacaba el diseño de la página obra de Varela; en la crónica de junio escogió los motivos de plumas y flores en consonancia con los motivos que adornaban los sombreros.

El sombrero *último modelo*<sup>1049</sup> (Ilustración 390), fotografiado por Henry Manuel era una creación de la casa *Carlier*, de París, adornado con magníficas plumas de avestruz, negras y una caprichosa *draperie* sujeta por una gran hebilla. Estas hebillas ya se habían visto en la decoración de sombreros desde los últimos años del siglo XIX.

<sup>1049</sup> *Blanco y Negro*, 22 de febrero de 1908, p. 21.



*Ilustración 389: La Moda elegante, 23 de septiembre de 1908*

Como se puede apreciar en *La Moda elegante* (Ilustración 389), la variedad en la decoración y en las formas era muy rica. Las plumas mantuvieron un lugar destacado en la decoración, se disponían de distintas formas: centradas, en penacho, cayendo por un lado o por otro del sombrero, etc. Dentro de esta enorme variedad, las que tuvieron más éxito fueron las amazonas de avestruz, por su mayor movilidad.



*Ilustración 390: 22 de febrero de 1908*



*Ilustración 391: 13 de junio de 1908*



*Ilustración 392: 13 de junio de 1908*

La crónica que se publicó el 13 de Junio<sup>1050</sup>, resultó un artículo mucho más extenso que los anteriores ya que ocupaba dos páginas. La primera fotografía aparecía enmarcada en una ovalo (Ilustración 391) y representaba a una mujer de medio cuerpo con un sombrero, el pie de foto decía: *sombrero adornado con plumas*. Aparecía el lugar y la fecha: *París, junio 1908*. En la siguiente página dos fotografías (Ilustración 392), con la misma disposición que la primera y la firma del autor de la crónica: *L. de Charles*<sup>1051</sup>. El texto estaba redactado en forma de respuesta a una serie de asuntos sobre la última moda en los sombreros, expuestos por una tal Laura:

*No puedes figurarte, encantadora Laura, la preocupación profunda y el largo desasosiego que me ha producido tu caprichoso encargo. ¿Te figuras que porque vivo en esta villa lumiere, que entre otras cosas ilumina los figurines, he de estar al tanto del dernier cri de la moda femenina? «Necesito, tienes la crueldad de decirme, que a la mayor brevedad me digas la verdadera, la legitima, la última moda de los sombreros de señora».*

El autor del texto como respuesta, presentaba algunas ideas sobre los cambios que se estaban produciendo. Primero de todo relata que para informarse se *procuró*

<sup>1050</sup> Blanco y Negro, 13 de junio de 1908, pp. 6-7.

<sup>1051</sup> Seguramente un seudónimo ya que no se han encontrado otras referencias de este autor.

una interviú con una de las más acreditadas modistas y que lo que había visto era una liberalización de la moda:

*La moda mí querida prima ha dejado de ser despótica y exclusivista para mostrarse ampliamente liberal. No son sus creaciones patrones fijos a que haya de ajustarse las cartillas de uniforme en los ejércitos de la elegancia. La fantasía de los que idean estos modelos, no caben dentro de tan estrecho molde y sus invenciones son múltiples*

El desarrollo del sector de la confección, sometido a los procesos industriales, y la proliferación de modistos y casas de moda, originó una variedad creciente de modelos. Este nuevo desarrollo determinó que se pusieran en marcha una serie de medidas dirigidas a preparar al público y mostrarle que lo *chic* y elegante no era atarse a un solo modelo, sino la posibilidad de elegir, aprovechando la oferta y la variedad, sin olvidar que también se buscaba cierta exclusividad. Para ilustrar esta realidad, los tres modelos aparecían decorados de distinta manera: uno con penacho de plumas, otro con flores y el tercero con frutas: cerezas, frambuesas y hojas.

A modo de síntesis podemos afirmar que 1908 supuso un momento especial de originalidad, frente a las tenues diferencias apenas perceptibles de los años anteriores. Novedades que se visualizaron en las recientes formas drapeadas y en el abandono de la silueta curva en favor de una imagen más plana, que iba ganando terreno, aproximando la moda hacia las formas rectas de los años previos a la Guerra. Las formas y las dimensiones de las faldas en 1905 se caracterizaban por los vuelos a base de frunces y las formas de campana, así como por las cinturas ceñidas, que dibujaban la silueta en *ese*, poco a poco los vuelos se ubicaron en la parte posterior de la falda adquiriendo una forma mucho más plana por delante, si embargo 1908 supuso un momento especial de inflexión, así lo resume Pasalodos: «Aunque nos encontremos los mismos tipos de faldas, algo estaba empezando a cambiar, afectando de forma definitiva a la silueta femenina. Dentro de la línea de que las faldas se adaptaran a las caderas se caminaba hacia la supresión del vuelo que había definido a los modelos de años atrás. Entre tres metros y dos metros y medio osciló su contorno. Se perfilaba así una silueta delgada, casi cercana a un filamento. A ello contribuyó que las mangas moldearan el brazo, que las sisas fueran pegadas y que los cuellos de los cuerpos y abrigos fueran altos, como en ningún otro momento había ocurrido. Como remate al conjunto un gran sombrero»<sup>1052</sup>. Esa verticalidad que se prolongaba

---

<sup>1052</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p. 540.

hasta el cuello, al ir subiendo el talle de las faldas y al haber perdido volumen provocó que las blusas irremediablemente tuvieran que acortarse y como consecuencia, la decoración se centró en el cuello que se mantenía erguido a base de pequeñas ballenas o filamentos rígidos como se aprecia en la Ilustración 383 y siguientes. Por eso los modelos que tuvieron más éxito fueron los de corte princesa, las faldas coseletes o las faldas con túnica. El estrechamiento iniciado se prolongó hasta llegar al polo opuesto con las faldas trabadas, tan comentadas en las crónicas de la época y que veremos a continuación.

También podemos identificar novedades en el tipo de decoración y en el paulatino abandono del exceso de encajes para optar por los contrastes de tejidos y la decoración a base de bordados brillantes. Sin embargo habría que esperar todavía un poco más para que se empezara a producir la gran revolución que supuso acortar las faldas.

Por otro lado, conforme se estrechaba el vestido y las faldas iban acercándose más al cuerpo recortando el vuelo y eliminando tejidos innecesarios, las alas de los sombreros y la decoración iba sobresaliendo cada vez más.

## ***V. Año 1909***

La presentación de la crónica, se mantenía en una única plana con la fotografía y un breve texto. En la mayoría de las páginas la decoración era obra de Varela, en continuidad con los famosos motivos vegetales del año anterior. En otros casos, presentaban una línea más clásica, probablemente obra de Arija. Algunas decoraciones de este año, eran repeticiones del año anterior; otras tenían una factura más rica y variada. Uno de los modelos más sencillos y más utilizados lo constituían las guirnaldas colgantes a ambos lados de la fotografía (Ilustración 393). Más original y elaborado resultaba la decoración a base de flores planas con contornos irregulares, motivo elegido para la crónica publicada el 27 de noviembre (Ilustración 399) y que ya se había utilizado el 15 de febrero de 1908, destacaba la imagen moderna que se conseguía tanto por el dibujo del marco, como por la propia imagen fotográfica en la que vemos una manera muy diferente de posar. Esta línea modernista convivió con otra más clásica como podemos ver en la Ilustración 394, probablemente obra de Arija. La imagen resultaba de gran belleza; de la misma

manera que en el caso anterior, se había conseguido una cierta armonía entre la decoración y la representación del figurín. Estos dos ejemplos muestran, una vez más, el carácter ecléctico de la revista y su capacidad de aglutinar distintos estilos para el enriquecimiento plástico y decorativo de sus páginas.



*Ilustración 393: 9 de enero 1909*



*Ilustración 394: 6 de marzo de 1909*

Se publicaron estas crónicas en siete ocasiones. La primera corresponde a un *Traje de visitas*<sup>1053</sup> (Ilustración 393), en la fotografía se aprecia el cambio que estaba experimentando la silueta femenina: por un lado se había eliminado prácticamente la línea en *ese*, motivada por los cortes imperio y las hechuras princesa que se estaban desarrollando y por otro lado, la cola había disminuido notablemente. El talle de la falda era alto, siguiendo el gusto del momento. El vestido era de *paño color tabaco*<sup>1054</sup>, y *la parte superior del cuerpo y las mangas eran de encaje. El borde de la*

<sup>1053</sup> *Blanco y Negro*, 9 de enero de 1909, p. 22.

<sup>1054</sup> Los colores, como hemos visto, se describían con precisión utilizando todo tipo de palabras para definirlos e identificarlos; así ocurría también en las revistas de moda, porque estas revistas eran en blanco y negro, o porque resultaba difícil cuando se publicaba en color alcanzar el matiz cromático deseado, las publicaciones estaban llenas de una riqueza de adjetivos enorme que permitía identificar los colores y sus diferentes gradaciones con los distintos elementos de la naturaleza. En ese año *La Moda elegante*, para explicar que la *jerga homespun* de todos los colores era el tejido que se había

*falda iba adornado de piel*. Aunque no era una novedad y ya se había visto desde los últimos años del siglo pasado, en este año, proliferaron las pieles para decorar abrigos, sombreros, cuellos y puños, incluso las faldas se guarnecieron con piel<sup>1055</sup>. Llama la atención el sombrero, también de piel en consonancia con el que decora el borde del vestido; del tamaño, podemos decir que en comparación con otros resultaba discreto, iba decorado con un lazo. El traje, identificado como *de visita*, aún siendo un tipo de vestido más sencillo, se había guarnecido con aplicaciones de encaje y piel para darle distinción.

Los trajes de estar en casa, no requerían de una decoración exhaustiva, pero el corte y la confección debían de ser impecables. Lo vemos en el *Traje de casa*<sup>1056</sup>, (Ilustración 394) que además resultaba *propio para recibir visitas*. Era de corte muy clásico, con los originales pliegues *wateau* en la espalda de moda en estos trajes de recibir. *De terciopelo grosella con encaje crema y bordados de oro, y recubierto con velo de seda rosa*, a pesar de ser un traje de menor categoría, los tejidos tenían cierta dignidad. La fotografía es de Reutinger y presentaba una estética muy clásica: la sencillez del recogido con el que se ha configurado el peinado, a partir de una gruesa cinta y sin ningún tipo de adorno, la verticalidad de los pliegues que caían por la espalda, y el equilibrio general de la composición, producían un efecto más propio de una representación escultórica que de una fotografía de moda.

---

puesto más de moda dice: «hay jergas de todos los colores, y en cada uno de ellos se nos ofrece siete u ocho matices diferentes de una finura extremada. En verde hay hasta una docena de variantes: el verde prado, verde césped y verde billar, tonos francos y vivos que parecen crudos cuando no se les mira a la luz de un sol espléndido; el verde reseda, verde tilo, verde gris y todos los matices verdes amarillentos y amarillos verdosos imaginables. En la gama de los castaños, el ciruela, el castor, el Suecia, los que asemejan a la paja natural o un poco quemada por el sol. Parece que el matiz preferido para los días del buen tiempo va a ser el de la paja de trigo maduro. Al presente hay todavía días grises y nublados, en los que este matiz parece demasiado claro; pero no estamos lejos del verano. Los azules tienden más al gris que al rosa y violado; o el azul lavanda, el Parma, el azul lienzo y todos los que de estos se derivan. Hay en esto una curiosa anomalía que se presta a confusiones, y es que casi todos estos azules, de valores muy diferentes, se están designando con el mismo nombre. Todos los azules, sean oscuros, medios o claros, se declaran hoy “azul Wattman”», *La Moda elegante*, 22 de marzo de 1909, p. 122.

<sup>1055</sup> La decoración a base de pieles tuvo mucho éxito en este año «se ponen en todo: en los sombreros, en los abrigos, en los vestidos, ya sean de mañana, ya de tarde, ya para la noche. Tan variados empleos exigen pieles diferentes, se enrollan alrededor de los sombreros; grandes cuellos que hacen confortables los abrigos de paño de las mañanas, lo mismo que los de brocado, que sirven para salir del teatro ó de una reunión; franjas estrechas, que adornan los vestidos de paño y de terciopelo, contorneando la falda y la chaqueta; franjas más ó menos anchas, que orlan con una raya sombría las colas de los vestidos de terciopelo claro, de brocado ó de raso. El resultado de este éxito ha sido la carestía del skungs, del cual la más estrecha tira vale hoy 25 francos por metro, si tiene hermosos reflejos negros y brillantes», *La Moda elegante*, 30 de diciembre de 1909, p. 278.

<sup>1056</sup> *Blanco y Negro*, 6 de marzo de 1909, p. 22.

Las pieles en este año también tuvieron gran importancia, se publicaron tres modelos de abrigos de piel y una estola: uno de ellos era un *Abrigo para soirée*<sup>1057</sup> (Ilustración 395) confeccionado por la casa *Drecol*, destacaba por su forma caída, sin ajustar al cuerpo, muy adecuado para salida del baile o de recepción; el tejido empleado era el *raso brochado de color rojo cereza y va guarnecido de pieles de «renard bleu» en el cuello y las mangas*; una manera de abaratar estos abrigo era insertar las aplicaciones de piel solo en algunas partes de la prenda.



*Ilustración 395: 6 de febrero 1909*

Un *Modelo de abrigo*<sup>1058</sup> (Ilustración 396) todo de piel creación de la casa *Martial et Armand* de París: *de piel de cebellina guarnecido con skungs, muy elegante y de muy buen gusto*. La marta cibelina era una piel de pelo más corto, que

---

<sup>1057</sup> *Blanco y Negro*, 6 de febrero de 1909, p. 22.

<sup>1058</sup> *Blanco y Negro*, 30 de octubre de 1909, p. 20.

en este caso, contrastaba con la aplicación en mangas y puños de skung. El skung no era excesivamente caro, provenía de una especie de mofeta de piel oscura y se utilizaba normalmente en combinación con otras pieles y tejidos para adornar. Estas mismas aplicaciones se aprecian en la fotografía de un *Abrigo elegante*.<sup>1059</sup> (Ilustración 398) Confeccionado en terciopelo marrón y adornado con aplicaciones de skung, que *como se sabe, es la piel de moda*.



*Ilustración 396: 30 de octubre 1909*



*Ilustración 397: Original archivo fotográfico de ABC*

---

<sup>1059</sup> *Blanco y Negro*, 18 de diciembre de 1909, p. 22.



*Ilustración 398:18 de diciembre de 1909*

Las pieles se utilizaban también para la confección de complementos como los grandes echarpes y estolas de piel, para llevar con los trajes elegantes, como podemos apreciar en la fotografía (Ilustración 399)<sup>1060</sup>, donde vemos a la modelo envuelta en una gran piel de cibelina, con manguito. El peinado que lleva como dice el texto es el *peinado a la moda a propósito para la combinación de boa y manguito de cbellina, creado por la casa Max de París.*

---

<sup>1060</sup> *Blanco y Negro*, 27 de noviembre de 1909, p. 21.



Ilustración 399: 27 de noviembre de 1909

El sombrero continúa siendo el complemento más importante. El 3 de abril, independiente de esta crónica, se publicó, una gran fotografía de una modelo de medio cuerpo mostrando un *Sombrero a la moda*<sup>1061</sup>. En el pie de la foto de H. Manuel se lee: *La nueva moda de sombreros creada en París para la primavera de este año*. El sombrero era de tela en forma de campana, esta nueva forma permitió disminuir las alas, que se habían replegado considerablemente hasta casi desaparecer en favor de la copa de más volumen<sup>1062</sup>; por el brillo del tejido, podría tratarse de un raso o tafetán, ligeramente drapeado con un gran adorno lateral, y en el otro extremo un gran penacho de pluma de avestruz rizada. Esa especie de penumbra en la que se dejaba ojos y cara se había puesto de moda desde hacia una par de años<sup>1063</sup>.

<sup>1061</sup> Blanco y Negro, 3 de abril de 1909, p. 22.

<sup>1062</sup> «Lo que admira y hasta asusta en los sombreros de moda, es su volumen. Ya sean de paja, de tafetán, de tul, son anchos y profundos, con copas muy grandes (que las alas medianas, y aun estrechas, hacen parecer enormes) encajadas en la cabeza. Los adornos, o faltan casi por completo o son muy voluminosos», *La Moda elegante*, 30 de abril de 1909, p. 182.

<sup>1063</sup> En las revistas de moda de los años anteriores ya aparece este modo de encajar los sombreros muy calados «y á pesar de la lógica, que nos pregunta para qué estos sombreros caldos sobre la frente y sobre la nuca, verdaderos sombreros de plantador, hechos para proteger la cabeza contra un sol tropical, más que para guarecerse en los días de mal tiempo bajo la cúpula de un paraguas, al que casi igualan en diámetro estos sombreros. Pero la penumbra en que dejan la frente y los ojos favorece tanto á la belleza, que no hay que buscarles otra razón de ser», *La Moda elegante*, 6 de octubre de 1907, p. 146.



*Ilustración 400: 3 de abril de 1909*

## **VI. Año 1910**

Durante los primeros meses de este año *Páginas femeninas* continuó publicándose en nueve ocasiones, hasta que el 1 de junio *La Mujer y la Casa* absorbió esta crónica.

Respecto a la presentación de la página, no varió el esquema de los años anteriores: una única plana con el título de la sección, la imagen fotográfica y el texto. De gran calidad estética sigue siendo la decoración gráfica de Varela. Llama la atención, por su originalidad, las imágenes del 1 de enero o el 2 de abril iguales a la que se publicó el 14 de marzo de 1908 (Ilustración 373), sin embargo es novedoso el marco ovalado elegido para la crónica del 19 de febrero (Ilustración 402), donde se habían combinado los elementos vegetales con los arquitectónicos y los textiles. Dos pequeñas coronas de rosas, que ya hemos visto en otras páginas, aunque de manera individual, colgaban de los extremos de la estructura arquitectónica que servía de marco; a su vez una gran corona de rosas de forma oval rodeaba la fotografía. Tanto las coronas como el ovalo central aparecían sujetos por unos grandes lazos.



*Ilustración 401: 1 de enero de 1910*



*Ilustración 402: 19 de febrero de 1910*

También resultaba de gran belleza la decoración de la crónica publicada el 23 de abril igual que la que se publicó el 13 de junio de 1908, donde volvemos a apreciar una conexión directa entre las plumas de los sombreros y las plumas de la decoración.



*Ilustración 403: 5 de marzo 1910*

Estas páginas, contrastaban con las que se publicaron los meses siguientes, las correspondientes a los días: 16 y 30 de abril y 14 de mayo, estaban exentas totalmente de elementos decorativos gráficos y estaban reducidas a la imagen fotográfica. El escenario en el que se encuentra la maniquí, rodeada de cortinajes y mobiliario, era suficiente para acompañar al figurín. También la caligrafía de las letras se ha simplificado en relación a las anteriores. *Blanco y Negro* no renunció nunca a que sus páginas tuvieran un componente artístico y plástico, y así se deja ver en estas crónicas; bien sea por los dibujos y grecas que realizó Varela, o bien sea por las propias fotografías cuyos fondos mucho más elaborados, al menos por el aumento de elementos decorativos, resultaban de una gran calidad estética.

Respecto al tipo de prendas, las estolas de piel continuaban de moda, así como los manguitos de grandes dimensiones<sup>1064</sup>. Podemos apreciarlo en la fotografía *Pieles de lujo*<sup>1065</sup>, (Ilustración 401) que representa *estola y manguito de pile de zorro cuya combinación elegantísima y de buen gusto es el último éxito de la moda de París*. Para conseguir esa anchura y longitud, era necesario utilizar dos o, incluso en algunos casos, hasta tres pieles del animal ensambladas en paralelo, utilizando como caída la cola y las patas. No pasaba desapercibido tampoco el gran manguito. Un cambio importante se advierte en la pose del figurín; el hecho de que la prenda principal fuera una estola de piel de zorro, sirve de pretexto para presentar una imagen mucho más atrevida que las que hemos visto hasta ahora, la piel cae ligeramente del hombro izquierdo de la dama y deja a la vista el generoso escote y el hombro. Esta actitud más natural y con un cierto toque sensual, se acentuaba al estar la dama situada de frente con las manos hacia adelante introducidas dentro del manguito. De nuevo vemos estos complementos de piel en la crónica titulada *estola de pieles*<sup>1066</sup> (Ilustración 403) se trataba de un *estola de muy buen gusto sobre traje de tul*. Confeccionada con *piel de armiño* y *la han puesto de moda las muchachas de París para conciertos y reuniones de tarde*. El armiño era una piel de tonalidad clara que se había puesto de moda en 1908 sobre todo para adornos de cuellos, manguitos y estolas.

---

<sup>1064</sup> «Las pieles que envuelven los hombros con esta clase de abrigos son menos voluminosas que las otras, pero en cambio se llevan enormes manguitos cuadrado y planos, o largos y redondos», *La Moda elegante* 22 de enero de 1910, p. 26.

<sup>1065</sup> *Blanco y Negro*, 1 de enero de 1910, p. 18.

<sup>1066</sup> *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1910, p. 23.

En todas las imágenes se ven con facilidad las grandes proporciones y la variedad en los diseños de los sombreros. La crónica publicada el 23 de abril, es distinta a las anteriores e iba dedicada íntegramente a *los sombreros de primavera*<sup>1067</sup>, (Ilustración 404) como decía el título, una crónica mucho más extensa. El texto ocupaba una parte importante y aparecía firmado con dos iniciales, M de P<sup>1068</sup>. Como explicaba, la influencia del reciente estreno de la obra *Chantecler* de Edmund Rostand<sup>1069</sup>, influyo notablemente en la moda, creando un nuevo estilo de sombrero adornado con plumas:

*Todas las cabecitas parisienses se adornan con las graciosas plumas de gallo. He visto una que es monísima de tul marrón y cubriéndola casi por completo un faisán entero, de plumas verdes, azules y doradas, con la cabeza inclinada sobre el lado derecho y la cola con sus 12 plumas, rasgadas transversalmente de negro en el izquierdo, levantando, no mucho, hacia atrás.*



**Ilustración 404: 23 de abril de 1910**

<sup>1067</sup> Blanco y Negro, 23 de abril de 1910, p. 17.

<sup>1068</sup> No hemos podido identificar estas iniciales, pero es posible que se tratara de la María de Perales, que luego firmó las crónicas como Condesa d'Armonville.

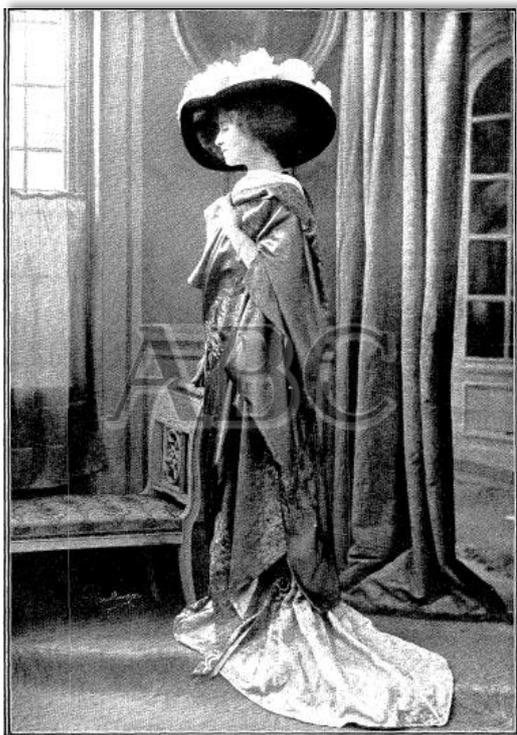
<sup>1069</sup> Edmond Eugène Alexis Rostand, (1868 -1918), fue un dramaturgo francés, famoso por su obra sobre la figura de *Cyrano de Bergerac* estrenada en París en 1897. En febrero de 1910 se estrenó *Chantecler*. Se trataba de una representación fantástica sobre la vida de las aves y de los animales, los habitantes de la granja y del bosque. El actor Lucien Guitry representaba el papel principal y la actriz Pauline Benda, conocida popularmente como Mme. Simone, representó la figura del faisán.

Por lo que dice el cronista y se aprecia en las fotos, las formas no habían cambiado sustancialmente pero sí había habido alguna modificación y es que las alas del sombrero tendían a levantarse ligeramente por detrás, *lo bastante para que se vea el cuello y parte de la cabeza*. Las dimensiones de estos sombreros seguían siendo muy generosas y no parecía que hubiera ningún interés en su disminución: *del tamaño más vale no hablar, cada día va en aumento. Solamente en los canotier, para traje trotteur se admite una pequeña disminución*.

Otra de las prendas de moda de este año fueron los abrigos, la primera imagen iba sin título pero en el pie de foto decía que se trataba de un abrigo de liberti azul con bordados de plata<sup>1070</sup> (Ilustración 405). Muy adecuado para la salida de teatro o de baile y de gran anchura; lo identificamos como tal por la calidad de los materiales y por la larga cola del vestido que asoma por debajo. Se utilizaban los bordados con materiales lujosos como los hilos de plata y oro para dar mayor realce a las prendas. Junto a los bordados hechos con hilos ricos, también se pueden apreciar los bordados con cordoncillos llamados *soutaches* y las incrustaciones de pequeños abalorios: cuentas de stras, cristales o lentejuelas que ya hemos visto en los años anteriores. Acompaña al modelo un imponente sombrero.

---

<sup>1070</sup> *Blanco y Negro*, 30 de abril de 1910, p. 23.



*Ilustración 405: 30 de abril de 1910*



*Ilustración 406: 16 de abril de 1910*

La riqueza de los materiales que decoraban los tejidos también la vemos en un elegante *traje de reunión de cachemire de seda crema con encajes de plata*<sup>1071</sup> (Ilustración 406). Se trataba de hechura sencilla pero de gran riqueza con una sobre falda a modo de delantal. Este tipo de modelos ya se habían visto hacía dos años<sup>1072</sup>. Lo que si se percibía es que las faldas cada vez eran más estrechas, con una tendencia hacia la supresión total del vuelo, aunque algunas conservaban la cola, se distinguían líneas mucho más sencillas. También se distinguían nuevas formas en los

<sup>1071</sup> *Blanco y Negro*, 16 de abril de 1910, p. 17.

<sup>1072</sup> «Se hacen faldas con una costura en medio del delantero; pero se ven muchas con delantal, sea un delantal estrecho y plegado formando seis medias tablas que se abren en abanico y que dan á la falda un bonito aspecto alargado, sobre todo cuando se repite la misma disposición en la espalda; sea un delantal abotonado, cuyos bordes van acompañados de una fila de botones planos y de ojales simulados; sea, en fin, el delantal enteramente al bias, muy ancho, tan ancho que llega hasta los costados. Para que á pesar de sus dimensiones no tire, se forman á cada lado, arriba, pliegues apenas visibles, respunteados, planchados, cosidos. Generalmente el delantal va contorneado por un ancho bias do raso ó de tafetán que tapa la unión con el vestido. Es raro que sus bordes sean rectos, suelen recortarse en almenas ó en ondas, y están sujetos por escarapelas, lunares botones de tela de mucho relieve. Es difícil cortar bien estos delantales anchos, darles una línea bonita en el bajo del vestido y ajustarlos al mismo tiempo de manera que modelen las caderas. El más pequeño espesor, una cintura de saya mal cortada, una saya de tela demasiado gruesa, bastan para hacer arrugas en la falda», *La Moda elegante*, 14 de septiembre de 1908, p. 110.

trajes más elegantes como podemos ver en el *Traje de soirée*<sup>1073</sup> (Ilustración 402), destacaba como detalle original y más moderno, la superposición de la tela drapeada que colgaba de ambos lados. Estas superposiciones a base de telas recogidas y anudadas estaban muy de moda.

*Es una de las últimas creaciones de la moda admirable por su sencillez, arte y buen gusto, condiciones precisas de la elegancia verdadera. Como puede verse en el modelo, la confección de este traje de soirée es completamente natural. Es de raso liberty color rosa velado con encajes. En París es el preferido.*

En el *traje de soirée*<sup>1074</sup> (Ilustración 408), asomaban algunas novedades y era el recogido de la falda en su parte inferior que resultaba cada vez más estrecho: habían quedado atrás los excesos de los adornos y los tejidos suntuosos llenos de encajes, bordados y aplicaciones, iniciando un camino hacía una moda marcada por la línea recta y la depuración de todo artificio.



*Ilustración 407: 26 de marzo de 1910*



*Ilustración 408: 2 de abril de 1910*

<sup>1073</sup> Blanco y Negro, 19 de febrero de 1910, p. 23.

<sup>1074</sup> Blanco y Negro, 2 de abril de 1910, p. 23

## VII. *La influencia oriental*

Durante los primeros años del siglo XX se dejó ver en las diferentes manifestaciones plásticas una clara influencia oriental. En el caso de la moda esta nueva corriente llegó a su plenitud con Poiret que en 1903 ya había lanzado algunas propuestas basadas en prendas orientales<sup>1075</sup>. A este ambiente oriental no era ajeno *Blanco y Negro*; en sus páginas encontramos algunas referencias por ese gusto que impregnaba el panorama cultural europeo, como ya hemos visto en el apartado de los pintores y su relación con la corriente japonista. El halo de misterio y exotismo<sup>1076</sup> que envolvía a las mujeres orientales, estáticas y delicadas, comenzaba a abrir una vía en la búsqueda de nuevos cánones de belleza, así lo explica el artículo *Una belleza china*<sup>1077</sup> (Ilustración 409) firmado por Masel<sup>1078</sup>:

*Esta belleza misteriosa que vendrá más tarde o más temprano a trastornar y remover los principios que creíamos eterno de la estética femenina, como el estudio de la belleza artística de Oriente, ha modificado ya por completo los cánones sabidos de la línea y las conocidas combinaciones del color en la estética pictórica y arquitectónica, merece la pena que ya nos preocupemos en estudiarla. No olvidemos que en el mundo en que viven esas mujeres cuya hermosura no comprendemos, obedece a otros móviles que nuestro mundo, ni perdamos de vista que el uno y el otro se encuentran ya frente a frente y no con ventaja para nosotros.*

Esta nueva manera de concebir la belleza tuvo su reflejo en las líneas de la moda: las túnicas marcadas por la línea recta, las hechuras quimono, o incluso la estrechez de las faldas trabadas, no era sino reflejo de esta influencia oriental. En la introducción de estos nuevos cánones de belleza, influyó considerablemente el desarrollo de la fotografía. La difusión en la prensa de imágenes con esta nueva estética, permitió su acercamiento a los hogares occidentales.

---

<sup>1075</sup> Antes de que los ballets rusos y sus afamadas coreografías dejaran su estela orientalizante en Europa a partir de 1909; Poiret ya había lanzado algunas propuestas en la indumentaria: «En 1903 había realizado el primer abrigo holgado de algodón negro basado en los quimonos japoneses, le seguirían los modelos Confucius (1906) e Ispahán (1907)», CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 93.

<sup>1076</sup> Como explica Litvak la moda japonista representaba uno de los muchos exotismos con los que jugueteó el fin de siglo «Encontramos eco en las publicaciones españolas de la apertura de una sala japonés en el Louvre en 1903 y las exposiciones de Hokusai, Hiroshigue y Kuniyoshi en 1902 en la tienda de Bing. Este establecimiento tan importante para la difusión del japonismo estaba situado en 22 Rue Provence y España estaba al tanto de las novedades que por allí aparecían. También se conocían otros almacenes de moda: *La porte chinoise* en 36 Rue Vivienne y *la Maison Conseil*, especializada en artículos del extremo oriente a precios carísimos», LITVAK, Lily. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, p.43.

<sup>1077</sup> *Blanco y Negro*, 8 de abril de 1905, p. 13.

<sup>1078</sup> Nuevo seudónimo del que tampoco hemos encontrado referencias.



*Ilustración 409: 8 de abril de 1905*

El triunfo de esta moda oriental venía reseñado en el artículo *Las bellas vencedoras*<sup>1079</sup> (Ilustración 411). El autor que se ocultaba bajo la firma *W&B*, defendía y ensalzaba el uso de la vestimenta japonesa, por mantener unas cualidades de armónica comodidad que no tenía la indumentaria occidental, a la que tacha incluso de mostrar un *gusto perverso*:

*En cambio las mujeres japonesas, según Loti y según las fotografía, posee un género de belleza atractivo, risueña, graciosa e infantil, a la cual adornan y completan maravillosamente las vestiduras sueltas, de suprema elegancia, que usan desde tiempo inmemorial (...) y decid si no es un verdadero crimen de lesa estética envolver tan endebles y gráciles cuerpecillos en las ropas ajustadas que la perversión del gusto europeo impone a las mujeres y cubrir esas lindas y gentiles cabecitas con los horripilantes armatostes de flores, plumas y aves que se gastan por acá. Sería lamentabilísimo que (...) fuera a romper con su tradición de buen gusto artístico y de elegancia femenil, estropeando lo mejor de la vida, que es la mujer al disfrazarla con perifollos que para ella habían de resultar seguramente exóticos; y que en manera ninguna pueden armonizarse con el carácter peculiar de su belleza.*

Estas formas elegantes y sueltas que liberaban la silueta femenina de la opresión del corsé se veían con buenos ojos. Las líneas orientales, dejaron su impronta en algunas de las prendas de moda que hemos visto en estos años. Un ejemplo lo encontramos en los nuevos patrones de los abrigos envolventes, de

<sup>1079</sup> *Blanco y Negro*, 24 de junio de 1905, p. 14.

hombros caídos y de grandes dimensiones que liberaban las cinturas. En esta nueva corriente se identificaba la sencillez de una moda, basada en principios como la comodidad y que respondía a ese cierto cansancio que había provocado la artificiosidad de todo lo que era recargado y exagerado.



*Ilustración 410: 24 de junio de 1905*

La corriente japonesista que inspiró a modistos relevantes, también tuvo su reflejo en el consumo a gran escala. A partir de 1908 empezó a publicarse en prensa una serie de anuncios de kimonos y otras prendas japonesas. En el caso de *Blanco y Negro*, lo vemos en la publicidad de los *kimonos Sada Yacco* (Ilustración 411); como decía el anuncio se encargaban a París: si se trataban de prendas sueltas se hacía el pedido a la calle *35 Boulev. Des Capuchines y 11, Avenue Opera*. Y si se querían hacer pedidos al por mayor estos se hacían en *41, Av. Opera*. El anuncio exponía una gran variedad de prendas que se podían adquirir ilustrado con una fotografía de una dama con kimono. Estas prendas se podían confeccionar en crespón con *adornos multicolores y oro*; a su lado aparecía el precio: 12 francos si no iba forrado y si se forraba 18; en crespón lavable con cuello de seda, este costaba 20 francos y si iba forrado 30; en tisú<sup>1080</sup> brochado, fondo crema, con dibujos de cigüeñas, azul celeste,

---

<sup>1080</sup> El tisú es un tipo de tejido, proviene del francés tissu. «Tela de seda entretejida con hilos de oro o plata que pasan desde el haz al envés». DRAE, [en línea]. Consultado el 23 de abril de 2014. En:

rosa, rojo, malva o negro para luto, forrado con cuello satén y por último se anunciaba el de seda Nagasaki, de distintos matices y forrado en seda este era el más caro y ascendía a 75 francos. También aparecía en el anuncio, la manera de tomar las medidas para confeccionar esta prenda, en la que era necesario tomar la *medida de la nuca al suelo*<sup>1081</sup>.

**KIMONO SADA YAGCO**  
 Precioso traje para casa  
**AU MIKADO**  
 35, Boulev. des Capuchines  
 y 11, Avenue Opera  
 Para pedidos por mayor  
 41, Av. Opera, PARIS

Kimono en cres- pón, adornos multi- colores y oro. . . . .	Fr.
El mismo, forrado. . .	12
Kimono en cres- pón lavable, cuello de seda. . . . .	18
El mismo, forrado. . .	20
Kimono en tisú, brochado, fondo crema, dibujos cigüe- ñas, azul celeste, rosa, rojo, malva ó negro para luto, fo- rrado, cuello satín (como la fotografía adjunta). . . . .	26
Kimono en preciosa seda Nagasaki, matices diver- sos, forrado seda. . . . .	30
	75

Se hacen también para luto.  
 Medida de la nuca al suelo.  
 Envío franco contra reembolso, aña-  
 diendo 1 fr. 25 cs. Toda compra acompañada de la palabra  
**SANARA**, recibirá una magnífica sorpresa.

Ilustración 411: 4 de julio de 1908

El intercambio cultural entre lo oriental y lo occidental, en cuanto a moda se refiere, no caminaba en un única dirección, las mujeres orientales también quedaron prendadas por los nuevos diseños y por las confecciones de los más conocidos modistos y bajo velos y cubiertas, la moda occidental era aclamada como se puede ver en la Ilustración 412, donde mujeres provenientes de un harén turco visitan a un afamado modisto francés, la fotografía es del francés Chusseau Flaviens<sup>1082</sup>.

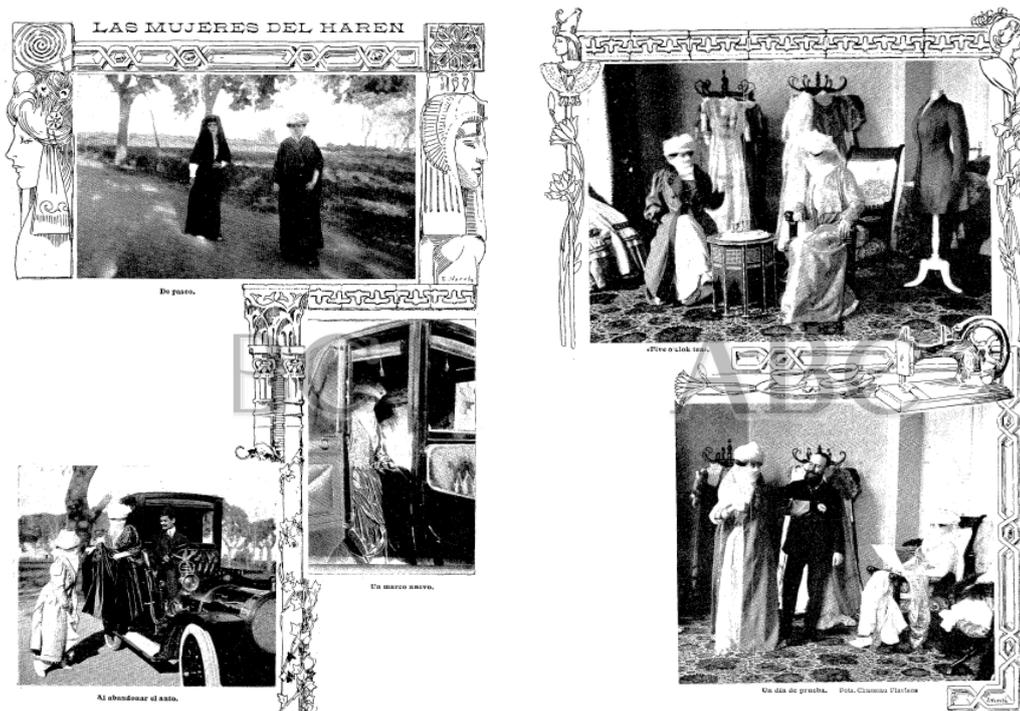
Otro ejemplo de este gusto por lo exótico vino de la mano de algunas representaciones teatrales que tuvieron su difusión en la revista, como fue el estreno de la *Salome* obra de Straus, basado en la novela de Oscar Wilde, en el teatro Real de

<http://lema.rae.es/drae/?val=tis%C3%BA> . Según María Luz Morales, en los últimos años de la preguerra empezaron a utilizarse *los tisúes* junto con los *lamés* para los vestidos de fiesta. MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 109.

<sup>1081</sup> Blanco y Negro, 13 de junio de 1906, p. 30.

<sup>1082</sup> Chusseau Flaviens: fotógrafo francés, parece que el primer creador de una agencia fotográfica, aunque no hay mucho publicado sobre su vida. Para mayor información sobre este fotógrafo se puede consultar la tesis de Thierry Gervais: *L'Illustration photographique*, 2007, École des hautes études en Sciences Sociales, [en línea]. Consultado el 12 de enero 2015. En <http://issuu.com/lhivic/docs/1-illustration-photographique>.

Madrid en marzo de 1910 y que como en Europa había tenido sus detractores debido a la famosa danza de los siete velos: *sobre este punto era mucho más atinado el comentario que hacía una linajuda dama de gran belleza y de fama de elegante, hablando de la ligerísima toaleta que luce la Bellincioni después de despojarse de todos los velos: “afortunadamente la danza es de los siete velos! Si es de ocho si que no la podemos presenciar”*<sup>1083</sup>.



*Ilustración 412: 21 de mayo de 1910*

## 9.5 DESDE PARÍS, ESCENAS PARISIENSES Y MUJERES DE PARÍS

Estas secciones no fueron propiamente crónicas de moda, como las que hemos visto hasta ahora, no se relataban las últimas novedades de París, con descripciones precisas sobre la indumentaria —tejidos, adornos, complementos, colores etc.— o con fotografías de modelos que posaban con las últimas novedades, sino, más bien, una crónica de tipo social, donde José Juan Cadenas<sup>1084</sup>, como

<sup>1083</sup> *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1910, p. 10.

<sup>1084</sup> José Juan Cadenas (1872-1947) fue uno de los colaboradores más destacados de *Blanco y Negro*; fue un autor polifacético, también poeta y dramaturgo. Su labor principal fue como corresponsal para Prensa Española: tanto *ABC* como *Blanco y Negro* en Berlín, Viena y París.

corresponsal de París, transmitía las novedades desde un prisma personal que incluía un juicio de valor —crítica o aceptación— en el que se incluía en muchos casos referencias a la moda. A través de su interpretación personal, se reflejaba un panorama más amplio de la vida y de las costumbres parisinas; reprochaba con humor los excesos y mostraba, con realismo, los efectos que las novedades provocaban en la sociedad elegante de París<sup>1085</sup>.

Los temas más tratados por Cadenas tuvieron que ver con el mundo artístico de París y otras ciudades europeas: Viena o Berlín<sup>1086</sup>. Escribió sobre las principales artistas francesas: cantantes, actrices, bailarinas o vedettes de moda. En sus páginas se encuentra interesante información sobre estrellas como: la bailarina Ana Pavlova, la actriz Gaby Deslys, o la soprano Lina Cavalieri. Estas crónicas se escribieron entre los años 1903 y 1914. Cadenas además de describir los estrenos musicales más sobresalientes, también dedicó páginas a otros acontecimientos de la vida social francesa como por ejemplo el artículo que publicó sobre la primera mujer piloto: Madame Laroche.

Algunos de las crónicas que publicó entre 1908 y 1910<sup>1087</sup> trataban temas relacionados con aspectos de la moda. El primero de ellos fue *Los sombreros de paja*<sup>1088</sup>, el cronista informaba de algunas novedades, como que ese año se adelantaron los materiales de la temporada primaveral y en pleno mes de enero, la confección de los sombreros de paja estaba en marcha:

*Con el año nuevo vienen las visitas de felicitación, los presentes de más o menos valor, los saquitos de marron-glace y...los sombreros de paja. ¿Os reis? Pues dad un paseíto por estos escaparates de la Rue Royale y de la Rue de la Paix, y veréis que los grandes modistos han arrinconado las tocas de piel para exhibir la rubicunda paja coronada de rosas.*

El asunto de los sombreros se repitió con cierta frecuencia; en *Un puñado de sombreros*<sup>1089</sup>, procedentes de Viena y no de París, expone las enormes proporciones

---

<sup>1085</sup> El 1 de enero de 1908 se publicó, por primera vez, esta nueva sección titulada *A la feria de Nevilly* escrito en verso relataba las aventuras de una pareja de las clases popular que se dirigía a la feria de Nevilly.

<sup>1086</sup> Estos temas se trataban en las otras crónicas *La Corte del Kaiser* o *La vida Vienesa*.

<sup>1087</sup> Los recogeremos en este epígrafe a excepción de la crónica *La gran semana*, sobre las carreras de Longchamps y Ateuil publicada el 19 de Junio de 1909, y que se ha comentado en el apartado dedicado a la moda en el hipódromo y un artículo sobre el feminismo publicado el 28 de noviembre de 1908 titulado *Ande el feminismo*, ya comentado anteriormente.

<sup>1088</sup> *Blanco y Negro*, 2 de enero de 1909, p. 23.

<sup>1089</sup> Este título se encontraba dentro de la sección *Vida Vienesa*. Cadenas también escribió, como en este caso, crónica social de otras ciudades importantes de Europa: Viena o Berlín, bajo los

a las que estaban llegando: *ya los de París eran grandes, exageradamente grandes, pero al llegar a Viena los modelos parisinos, los sombrereros vieneses han creído que deben modificarlos aumentando un poco más el tamaño.* Las fotografías representan tres sombreros, uno en forma de cesto invertido, otro completamente decorado con frutas y un tercero con enormes plumas. Los modistos vieneses o berlineses eran más dados a la exageración que los de París, en palabras del autor, *resulta, ahora que se les ha ido la mano en la confección de los sombreros de verano. Además, el peso de estos artefactos de formas estrafalarias y pintorescas, era todo un problema, hasta 5 kilos de paja podían llevar en sus cabezas;* con razón, como apunta Cadenas, los periódicos estaban llenos de chirigotas. Estos sombreros y otros, no tan estrambóticos, pero si de importantes dimensiones, atraieron a los caricaturistas que realizaron dibujos mordaces:

*Están inspirando a los caricaturistas vieneses composiciones inenarrables y chistes sangrientos; pero su trabajo es inútil, porque basta ir una noche al Theatre Am-derWieu, al Johan Strauss Theatre, para ver el caso que hacen esas cabecitas testarudas de las cuchufletas y burlas de los periódicos satíricos. A contrario... Yo he llegado a sospechar que muchas elegantes prefieren copiar las fantasías exageradas de los caricaturistas a los modelos que publican los periódicos de moda. El figurín del porvenir será una caricatura.*

El mes siguiente se publicó un artículo denunciando de nuevo estos excesos con seis fotografías<sup>1090</sup> (Ilustración 413). Relata Cadenas que en sus viajes por Alemania ya había visto cosas curiosas, como que tres cupletistas cantaran bajo el mismo sombrero, pero al llegar a París parecía que la moda se había desorbitado:

*Creo que no debemos protestar ya, sino resignarnos y esperar a ver en lo que para esto. Se han intentado mil recursos para obligar a las mujeres a comprimirse un poco en lo que a los sombreros se refiere. Primero se las invitó a descubrirse en los teatros; luego en vistas de que no respondían a la invitación cortés, obligoselas a destocarse. Hubo empresario de teatro que apeló a cien atrevidas ingeniosidades para conseguir que las señoras dejaran el sombrero en casa. Todo fue inútil.*

Los grandes sombreros estaban de moda y la batalla por racionalizar su tamaño no parecía que se fuera a ganar. A un fotógrafo berlinés, caricaturizando esta

---

títulos: «Berlinesas», «Cosas de Berlín» o la «Corte del kaiser», Blanco y Negro, 24 de abril d e 1909, p. 10.

<sup>1090</sup> Blanco y Negro, 29 de mayo 1909, p. 10

tendencia, poco racional, se le ocurrió hacer algunas fotografías sorprendentes cogiendo unos cuantos chismes inverosímiles:

*Una banasta, un cesto de papeles, una bandeja de mimbres pueden convertirse en otros tantos sombreros primorosos. A lo Vedova allegra<sup>1091</sup>. Las asas substituyen perfectamente las cintas Directorio y los adornos los cubren y disimulan tan bien que nadie diría que no son nuevos y atrevidos modelos que acaban de salir de las manos de madame Samson o de Madame Lewis.*

Si bien es cierto que se trataba de algo realizado con el humor de la caricatura, el autor no desechaba la posibilidad de *que alguna salga a la calle con una banasta auténtica en la cabeza.*



*Ilustración 413: 29 de mayo de 1909*

La estética de los sombreros estaba en plena efervescencia, como se puede apreciar en *El chambergo femenino*<sup>1092</sup> (Ilustración 414), las múltiples variedades en

<sup>1091</sup> El estilo de sombrero *viuda alegre*, fue prototipo de sombrero después del estreno de la famosa obra «La actriz Lily Elsie protagonizó en 1907 la opereta *La viuda alegre*, en Londres Lucile diseñó para ella vestidos de talle alto en chiffon y en crespón de China y también el exagerado sombrero cargado de plumas que lució en la misma. Este modelo de sombrero estuvo de moda varios años. Solían hacerse de paja con la copa grande cubierta con un tul negro y plumas de avestruz» O'HARA, Georgina. *Diccionario de la moda...*p. 252.

<sup>1092</sup> *Blanco y Negro*, 4 de diciembre de 1909, p. 10.

formas, tamaños, elementos decorativos, etc... marcaban constantemente las referencias ornamentales y aunque había quienes mantenían que las dimensiones debían disminuir y para ello lanzaban nuevas propuestas, la realidad era que el tamaño grande gozaba de gran popularidad:

*Es inútil... las modistas de sombreros han intentado lanzar unas ridículas cestitas para concluir con la moda de los grandes sombreros, pero las damas parisinas no se dejan convencer (...) las cestitas que han querido imponer las modistas no tenían nada de elegantes...Las mujeres parecían chiquillos con chichoneras, y aunque algunas se atrevieron valientemente a lucir la nueva moda con la soberbia intención de obligar a las demás a imitarlas, han tenido que reconocer su derrota...*



**Ilustración 414: 4 de diciembre de 1909**

No obstante, no dejaba de advertir la incomodidad de estos sombreros que eran *del tamaño de catedrales*. Los diseños de ese año se basaban en los modelos históricos:

*Los hay de forma Directorio, los hay increíbles — ¡y tan increíbles!—, los hay de gendarme, los hay tricornios, a la Federica... Una modista ha ido más lejos y ha lanzado el fieltro “a lo Napoleón”, copia exacta del famoso sombrero con que pinta al petit caporal en todos los grabados y caricaturas... De todas estas formas nuevas la que parece haber caído mejor es la del tricornio... Al principio nos resulta un poco ridículo, peor cuando nos acostumbramos nos parece que no las va del todo mal (...) Anoche, en el Vandeville, se presentó una dama muy conocida con la cabeza empolvada y luciendo un tricornio ribeteado de piel reproducción fidelísima del sombrero legendario del gran Federico Los grandes sombreros, pues, vuelven a estar a la orden del día. (...) las elegantes parisinas se contentan con el chambergo y el tricornio.*

Estos sombreros tricornio<sup>1093</sup> los podemos ver también en le dibujo de Carlos Vázquez, para una portada de 1907 (Ilustración 415), en el que aparece decorado con una gran hebilla central y penacho de plumas.



*Ilustración 415: Carlos Vázquez. El Favorito, 16 de noviembre de 1907*

También advertía Cadenas la dificultad para transportarlos; en un momento en el que los veraneos y los grandes viajes, entraban dentro de las actividades habituales, se precisaba un equipaje adecuado, maletas, cajas, bolsos de viaje, para llevar toda la vestimenta, y *cuando viajan, tienen que gastarse un ojo de la cara en cajas ad hoc, para poder transportar con todo cuidado los modelos que se disponen a lucir en el paseo, en el té o en el teatro.*

---

<sup>1093</sup> En *La Última Moda* de esa temporada habla en varias ocasiones de esta moda del sombrero tricornio: el figurín iluminado que se publicó en el número del 6 de diciembre de 1909 llevaba un sombrero de esas características «sombrero tricornio, de fieltro de pelo, cubierto de raso por la parte de encima y adornado con gran sprit», *La Última Moda*, 6 de diciembre de 1909, p.243. En el número siguiente también se da alguna explicación sobre estas novedades «para tratar de agradar a todo el mundo (empresa a la verdad poco agradable), las sombrereras han imaginado sombreros marqués, tricornios y bicornios, que son muy grandes para ser tenidos por sombreros pequeños. Cuando están extendidos sobre una mesa, antes de ser puestos en forma por el fabricante, o abollados por una hábil obrera, los redondeles de fieltro liso o los borrosos de pelo, son de unas dimensiones que asombran. Después se los levantan por un lado ó por otro, se los retuerce a derecha o izquierda y disminuye su tamaño a la mitad; pero aún queda doble o triple de el de los marques y de los tricornios que antes llevábamos: y por otra parte la manera de ponerlos en la cabeza, encasquetados, tapando gran parte del peinado, sin tapapeinetas ni barreta, les quita ese aire picaresco, descaradillo y conquistador que era característico de estos sombreros», *La Última Moda*, 14 de diciembre de 1909, p. 254.

*En plena locura*<sup>1094</sup>, es otro artículo sobre los sombreros excéntricos muy similar al publicado el 29 de mayo. Acompañaba el artículo seis fotografías de mujeres llevando todo tipo de artefactos en la cabeza a modo de sombrero (Ilustración 416): un muñeco de nieve, una casa en un paisaje nevado, una lámpara, un aeroplano, un pescado, un grupo de animales.

*Dirán seguramente algunas lectoras que abuso de este asunto (...) pero ¡ay!, amigas mías... ¡más abusan ustedes! Creíamos que esta nueva moda del turbante de pelo cuajaría; no hacíamos la ilusión de que el “tricornio” nos permitiría vivir... ¡Si, si! ¡Buenas y gordas! Los modistos parisinos han destapado el bote de la fantasía y en este momento la moda del sombrero se encuentra en el periodo álgido de la plena locura*



*Ilustración 416: 25 de diciembre de 1909*

Ya hemos visto como los modistos y casas de moda buscaban la imagen de alguna actriz famosa para que luciera sus diseños; pero, también ocurría, que se daba

<sup>1094</sup> *Blanco y Negro*, 25 de diciembre de 1909, pp. 21-22.

la relación inversa, las actrices para auparse al podio de la fama, necesitaban cuidar su imagen personal. En *Las conferencias de Guilbert*<sup>1095</sup> explicaba como la famosa cupletista Yvette Guilbert<sup>1096</sup>, dedicó parte de su vida, una vez abandonado el escenario, a la causa de las artistas de segundo orden *pobres muchachas que no ganan nada (...) que un día hacen el sacrificio de la virtud para comprar un vestido nuevo*:

*La caritativa Yvette quiere salvar a esas criaturas y ha organizado el “Guardarropa de las artistas pobres”, una institución que se encarga de facilitar a las debutantes que lo necesiten trajes y accesorios que hagan buena figura en el escenario.*

La actriz, como la cantante, debía de tener un guardarropa bien surtido, *pues si un director ve entrar en su despacho a una mujer mal vestida, puede darse por seguro que no la contratará*. El modo de presentarse era una cuestión profesional, a la que se debía atender, y a la que debían dedicar tiempo y esmero. Pero también las actrices, sobre todo las más consagradas y de éxito más aplaudido, fueron embajadoras de la moda allá donde fueron, como dice Cadenas llegando a ser las impulsoras y promotoras de la moda: *Ellas son las que lanzan las modas, ellas las que imponen la toilette*. Tan importante resultaba la actuación, como el modo de presentarse en el escenario y su modo de vestir marcaba una tendencia digna de imitación: *en París el público va a ver cómo salen vestidas, no a entusiasmarse ante su arte*.

En el artículo dedicado a Madame Laroche<sup>1097</sup>, primera mujer que subió en aeroplano, describió parte de su atuendo deportivo: *estaba monísima (...) con su blusa ajustada de lana, su falda corta, sus botas altas y su gorro, madame de Laroche resultaba sencillamente adorable*. La moda femenina fue cambiando a la vez que se modificaban e incorporaban nuevas costumbres y modos de vida, el deporte, como ya hemos comentado y otras actividades de ocio, abrieron un camino nuevo en la evolución del vestido, nuevas hechuras, nuevas prendas, y la simplificación y desornamentación de las ya existentes, marcaron un estilo distinto, más sencillo y acorde con la nueva feminidad.

---

<sup>1095</sup> *Blanco y Negro*, 10 de julio de 1909, p. 20.

<sup>1096</sup> Emma Laure Esther Guilbert (1867-1944) cantante francesa de variedades, fue immortalizada en varias ocasiones por el pintor Toulouse-Lautrec, llegó a cantar en el Moulin Rouge en 1890, con un estilo muy particular en su forma de vestir, la nota más característica eran los guantes negros que cubrían casi la totalidad de los brazos.

<sup>1097</sup> *Blanco y Negro*, 7 de agosto de 1909, p. 35.

## 9.6 LA MUJER Y LA CASA (1910)

En esta segunda fase de *La Mujer y la Casa*, asistimos a un momento importante en el modo de presentar la moda en las páginas de *Blanco Negro*. Esta nueva sección que se anunció el 21 de mayo (Ilustración 417) se inauguró, como ya hemos comentado, el 1 de junio de 1910 y tuvo una periodicidad semanal. Ocupaba tres páginas, normalmente, integradas por la famosa *Crónica de París*, una fotografía de gran tamaño y un breve pie de foto, muy parecida a las anteriores de *Páginas femeninas* pero sin la decoración de estas, y uno o dos artículos sobre consideraciones prácticas de tipo variado, con títulos como: *de tiendas, consejos útiles, el equipaje*, etc.

En este epígrafe, analizaremos las referencias a la moda en el texto de la Condesa d'Armonville y estudiaremos la evolución de las prendas con las novedades que se anunciaban. Para ilustrar visualmente los cambios hasta llegar a este año, hemos introducido un epígrafe con las fotografías de los figurines donde se pueden apreciar las principales características de la moda de ese año. Se trata de un total de veintinueve crónicas publicadas todas las semanas entre el 1 de junio y el 25 de diciembre de 1910.



**Blanco y Negro**  
REVISTA ILUSTRADA

Desde el día 1.º del próximo mes de Junio **BLANCO Y NEGRO** constará de cuarenta y cuatro páginas, en vez de las veintiocho de que se compone actualmente.

En todos los números publicará bellísimos grabados en color, debidos a los más reputados artistas, y cuentos y poesías de eminentes literatos nacionales y extranjeros.

Bajo el epígrafe de «La Mujer y la Casa», dedicará varias páginas a modas y a cuanto pueda interesar a la mujer; y con el título de «Gente Menuda» insertará una amenísima sección para los niños, entre los que repartirá mensualmente trescientos regalos.

Dedicará diez y seis ó más páginas de magníficas fotografías a registrar las más interesantes **ACTUALIDADES** de la semana, y varias columnas de texto y grabados a la sección de Curiosidades (Verdades y mentiras), novela encuadernable y concursos con premios.

Todos los ejemplares que publique **BLANCO Y NEGRO** durante Junio irán numerados, y al finalizar el mes se verificará entre ellos un sorteo de cincuenta regalos consistentes en varios cuadros al óleo de reputados artistas, objetos de arte, lujosos abanicos y sombrillas y relojes de bolsillo para señora y caballero.

La seriedad y el crédito que desde hace veinte años goza **BLANCO Y NEGRO** es la mejor garantía que puede ofrecer al público de que cumplirá, como siempre, sus promesas.

Debido a esta gran reforma, **BLANCO Y NEGRO** será, sin disputa, la mejor revista de su clase.

Y su precio, como hasta ahora, seguirá siendo el de 30 céntimos—**TREINTA CENTIMOS**—en toda España.

El número próximo se publicará el miércoles 1.º DE JUNIO, en vez del SABADO 28 DE MAYO.

Ilustración 417: 21 de mayo de 1910

### 9.6.1 El apartado fotográfico

Las fotografías publicadas en esta sección fueron obra de Reutinger, el formato era de gran tamaño y ocupaban toda la página. El escenario en el que se disponía la modelo era muy parecido en todas ellas; el fondo se organizaba con una serie de decorados arquitectónicos: escalinatas, mobiliario de jardines, o sencillas sillas que servían de contrapunto. También aparecía algún cortinaje que contribuía a dar esa sensación de verticalidad. Casi todas las maniquís aparecían de pie, solo en un caso sentada, y en posición de frente o ligeramente ladeada. La colocación de las manos y los brazos, resultaba mucho más natural y variada que en los años anteriores, en algunos casos aparecían sujetando la sombrilla, en otros el manguito o envolviéndose con el abrigo, y en otras aparecían apoyándose en cortinas, sillas, barandas, etc., huyendo del artificio y el hieratismo que hemos visto previamente. Los rostros enmarcaban una leve sonrisa, y la situación de perfil o ligeramente girada reflejaban un porte más desenvuelto.

Las prendas eran muy variadas, de las veintinueve fotografías que se publicaron estos meses, podemos concluir que, nuevamente, el abrigo fue la prenda que se describió un mayor número de veces, siete en total, con sus distintas variantes: *salida de teatro, abrigo de verano, abrigo de otoño*; seguida de los trajes más elegantes: *de soirée, teatro, o baile* publicados en seis ocasiones y los de paseo en cinco. Por lo que podemos reiterar, que el tipo de prendas que principalmente se muestran a través de las imágenes son las *de salir*, en sus variadas facetas. Por otro lado, como novedad, respecto a los años anteriores, se publicaron toda una serie de fotografías con títulos como *traje para señora, señorita, trajes de verano, traje de invierno* que por su aspecto y descripción podrían tener muchas utilidades, exceptuando los acontecimientos más elegantes en los que quedaba reseñado que se trataba de un traje de baile, teatro o *soirée*.

Fotografías	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
Traje de paseo, mañana	días: 1, 8 y 22		día: 7		día: 30			5
Traje de baile, teatro, soirée	día: 15				día: 9	día: 13 (sin título). días: 20 y 27(no viene título)	día: 11	6
Abrigo salida de teatro		día: 17				día: 6		2
Abrigo elegante				día: 18			día: 18	2
Abrigo de verano		día: 24	día: 21					2
Abrigo de otoño					día: 23			1
Traje de visita		día: 31						1
Traje de comida	día: 29		día: 14					2
Traje de verano			día: 28					1
Traje para señorita				días: 4, 11, 25				3
Traje para señora					día: 2			1
Bata de invierno					día: 16			1
Sombrero							día: 4	1
Traje de invierno							día: 25	1
	5	3	4	4	5	4	4	29

Tabla 8: Días en los que se publicó *La Mujer y la Casa: fotografías. 1910*

A través de esta nueva manera de enunciar y presentar las fotografías, la diferenciación del vestido se hizo más sencilla. Los títulos que en las fotografías de este año identificaban el vestuario femenino, hacían referencia a otras realidades más generales. Esto respondía a un cierto decaimiento de las estrictas normas de la etiqueta en beneficio de una mayor libertad de elección. Las posibilidades de vestir bien, se estaba generalizando, ampliando las fronteras de la elegancia a gran parte de

la sociedad. La moda de alguna manera se estaba desvinculando de la inflexibilidad y el rigorismo de los años anteriores, por lo que poco a poco se empezó a anunciar enfatizando otros aspectos menos vinculantes; por ejemplo, haciendo hincapié en si era una prenda adecuada para señora o para señorita, o si se trataba de un vestido para el verano o para el otoño. La nueva imagen no se obtenía siguiendo al pie de la letra las reglas del decoro que de alguna manera homogeneizaban y, en cierta medida uniformaban, sino realzando la belleza en aras a una mayor libertad, que se manifestaba en la capacidad de elección y selección. Y por otro lado encontramos otro tipo de razones de carácter más práctico: las mujeres ya no disponían del tiempo suficiente como para cambiarse de ropa hasta cuatro veces al día.

Para llevar a cabo esa elección necesitaba nuevos focos que fueran expresión efectiva de la belleza. Uno de ellos, que no era novedad de este año pero que adquirió paulatinamente una fuerza especial, fue el mundo del espectáculo, tan relacionado con las nuevas expresiones plásticas y artísticas del momento. Fue este momento finisecular el que representó un mayor acercamiento entre la moda y las aficiones teatrales y musicales. La moda y el teatro; la moda y el espectáculo, anduvieron de la mano y no solo por la fuerza creadora de diseñadores de la talla de Poiret, sino también por el papel decisivo y el prestigio social que cada vez iba en aumento de bailarinas, actrices y cantantes, hasta el punto de convertirse en el paradigma no solo de la belleza sino también del buen gusto en el vestir.

Respecto al modo de describir las prendas apenas hay diferencias con las *Páginas femeninas*: en ocasiones un breve texto identificaba la prenda principal y hacía una brevísima alusión al tejido, a los colores o a las formas; en otras ocasiones solo aparecía el título.

Como hemos hecho anteriormente, transcribiremos las descripciones que aparecían al pie de foto.

***Ilustración 418: 1 de junio de 1910: preciosa toilette de charmeuse blanca con gabancito de tela de Jouy. Sombrero de paja de arroz forrado de terciopelo con un espléndido Chantecler y sombrilla Imperio***

***Ilustración 419: 8 de junio de 1910: Traje de paseo. Elegante modelo de tul negro adornado con bordados de plata sobre seda azul pálido. Sombrero de paja con adornos de cintas y sombrilla blanca bordada***

**Ilustración 420: 15 de junio de 1910:** Traje de baile. Preciso vestido de gasa blanca con entredoses flotantes y el cuerpo cubierto de hilos de perla que nace en el escote y termina en una gran mariposa que tiene en la cintura.

**Ilustración 421: 22 de junio de 1910:** Traje de mañana. Hechura de sastre. Tela gris, de fantasía con vueltas de seda.

**Ilustración 422: 29 de junio de 1910:** Traje para comida. Elegante vestido de voile de soile crema, bordado con hilillo de plata, ultima creación de la moda francesa para comida en verano.

**Ilustración 423: 17 de julio de 1910:** Salida de teatro. Precisos abrigo de Liberty blanco guarnecido de plumas, creado para la encantadora Mlle. Strubb.

**Ilustración 424: 24 de julio de 1910:** Abrigo de verano. De muselina de seda con adornos de skungs elegantísimo y de muy buen gusto.

**Ilustración 425: 31 de julio de 1910:** Traje de visita. Falda de muselina de seda azul con bordados. Cuerpo de liberty del mismo color. Es elegantísimo.

**Ilustración 426: 7 de agosto de 1910:** Traje de paseo. Elegante toilette de linon blanco bordado con cinturón de brochado negro con flores.

**Ilustración 427: 14 de agosto de 1910:** Traje de comida. De crespón de china blanco con bordados verde almendra y cinturón de este mismo color muy sencillo y por tanto de exquisita elegancia. Modelo creada por la casa Redfern de París.

**Ilustración 428: 21 de agosto de 1910:** Abrigo de verano. De tafetán claro con adornos de terciopelo negro. Es muy airoso y muy elegante y va bien con todos los trajes de tonos propios de la estación.

**Ilustración 429: 28 de agosto de 1910:** Traje de verano. De linon con adornos de encajes elegantísimo y de muy buen gusto. Es la última moda entre la juventud de París y ha triunfado también en las playas.

**Ilustración 430: 4 de septiembre de 1910:** Traje para señorita. De muselina blanca con encajes. El sombrero es de terciopelo negro adornado con un airoso sprit. La sombrilla también de encajes es el figurín de última moda por su elegancia y buen gusto.

**Ilustración 431: 11 de septiembre de 1910:** Traje para señorita. De linón rosa, bordado y de hechura sencilla y airosa. Cinturón con caídas de terciopelo negro, sombrilla también rosa o blanca y sombrero con lazos negros y blancos.

**Ilustración 432: 18 de septiembre de 1910:** Abrigo elegante. De paño color marrón y hechura amplia y sencilla. Está de moda para las excursiones en

automóvil, pero por su elegancia puede servir para también para la salida del teatro o de reunión, en las noches desapacibles del otoño.

**Ilustración 433: 25 de septiembre de 1910:** Traje para señorita. Confeccionado con liberty y muselina blanca y cubierto con un velo tenue de seda negra. Completa la indumentaria un elegante fichú de encaje. El vestido ofrece un conjunto admirable de buen gusto.

**Ilustración 434: 2 de octubre de 1910:** Traje para señora. Vestido de paño de Suecia adornado con soutache y cinturón con artístico lazo negro de gran tamaño confeccionado para la artista Mad. Baletta.

**Ilustración 435: 9 de octubre de 1910:** Modas de otoño. Este artístico e interesante grupo presenta los últimos modelos de París para teatro y reunión, creados por Martila Armand.

**Ilustración 436: 16 de octubre de 1910:** Bata de invierno. De terciopelo brochado, forro y vueltas de raso y ribete de piel último modelo de París, muy de moda entre las señoras del gran mundo.

**Ilustración 437: 23 de octubre de 1910:** Abrigo de otoño. De raso negro, con bordados de seda y oro, creación de la casa Dreccoll, de París.

**Ilustración 438: 30 de octubre de 1910:** Traje de terciopelo y seda negro. Modelo reciente de la casa Bechoff David, de París.

**Ilustración 439: 6 de noviembre de 1910:** Abrigo de terciopelo con cuello de encaje y chung de la casa Bechoff David, de París.

**Ilustración 440: 13 de noviembre de 1910:** Traje de velo rosa y de velo negro bordado. Creado de la casa Bechoff David, de París.

**Ilustración 441: 20 de noviembre de 1910:** Traje de soirée. Último modelo de la casa Bechoff David, de París, para señoritas y recién casadas.

**Ilustración 442: 27 de noviembre de 1910:** bonito vestido de voile verde Nilo con entredoses de plata bordada y cordeleire. Un pequeño remate de pasamanería rodea el escote y las mangas.

**Ilustración 443: 4 de diciembre de 1910:** Sombrero gran moda de terciopelo y plumas negras, último modelo de París.

**Ilustración 444: 11 de diciembre de 1910:** Traje de soirée de velo marfil con encajes de plata. Último modelo de la casa Dreccoll, de París.

**Ilustración 445: 18 de diciembre de 1910:** Abrigo elegante. De marta cibellina con aplicaciones de armiño. Creación de la casa Dukes, de París.

*Ilustración 446: 25 de diciembre de 1910: Traje de invierno. De muy buen tono en su elegante sencillez. Es de terciopelo azul y de armiño, como también el manguito que armoniza y completa la figura.*

Aunque las descripciones que hizo Armonville, aparecían sin imágenes, podemos identificar las prendas, y las formas en algunas de las fotografías, que referiremos en su momento.



*Ilustración 418: 1 de junio de 1910*



*Ilustración 419: 8 de junio de 1910*



*Ilustración 420: 15 de junio de 1910*



*Ilustración 421: 22 de junio de 1910*



*Ilustración 422: 29 de junio de 1910*



*Ilustración 423: 17 de julio de 1910*



*Ilustración 424: 24 de julio de 1910*



*Ilustración 425: 31 de julio de 1910*



*Ilustración 426: 7 de agosto de 1910*



*Ilustración 427: 14 de agosto de 1910*



*Ilustración 428: 21 de agosto de 1910*



*Ilustración 429: 28 de agosto de 1910*



*Ilustración 430: 4 de septiembre de 1910*



*Ilustración 431: 11 de septiembre de 1910*



*Ilustración 432: 18 de septiembre de 1910*



*Ilustración 433: 25 de septiembre de 1910*



*Ilustración 434: 2 de octubre de 1910*



*Ilustración 435: 9 de octubre de 1910*



*Ilustración 436: 16 de octubre de 1910*



*Ilustración 437: 23 de octubre de 1910*



*Ilustración 438: 30 de octubre de 1910*



*Ilustración 439: 6 de noviembre de 1910*



*Ilustración 440: 13 de noviembre de 1910*



*Ilustración 441: 20 de noviembre de 1910*



*Ilustración 442: 27 de noviembre de 1910*



*Ilustración 443: 4 de diciembre de 1910*



*Ilustración 444: 11 de diciembre de 1910*



*Ilustración 445: 18 de diciembre de 1910*



*Ilustración 446: 25 de diciembre de 1910*

### **9.6.2 *La Crónica de París* en 1910.**

Así se titulaba la crónica que todas las semanas escribía María de Perales y González Bravo bajo el pseudónimo de Condesa d'Armonville; la autora incorporaba a la revista las creaciones que lanzaban las casas de moda más reconocidas de París. Semana tras semana, relataba sus crónicas de manera similar a lo que hacían otras tantas condesas, varonesas o vizcondesas en las revistas de moda. Estos textos se escribían en un estilo directo y empleando multitud de galicismos que avalaban su procedencia y su *status*. Se indicaba la fecha en la que supuestamente la había escrito junto con el lugar: París. Normalmente era una fecha cercana al momento de publicación, apenas tres o cuatro días de diferencia, con lo que quedaba de

manifiesto que los intervalos temporales eran muy importantes en las cuestiones de moda; lo último debía de ser puesto en conocimiento de las damas elegantes antes de que el inexorable paso del tiempo devorara el significado de moderno, elegante, chic, etc. y fuera sustituido por otros términos negativos como anticuado, trasnochado, *de mode*, etc. El éxito de estas novedades radicaba fundamentalmente en esos dos aspectos su lugar de procedencia y la rapidez con la que se ponía en conocimiento de las lectoras.

De este año se han analizado un total de veintinueve crónicas<sup>1098</sup>, distribuidas en cada una de las semanas del mes<sup>1099</sup>. La autora describe con exhaustividad varias prendas —normalmente tres—, detallando tejidos, formas y materiales, con enorme precisión ya que no disponía de soporte visual. En la descripción, no limitaba el empleo de palabras y un sinfín de calificativos que permitía a las lectoras identificar con facilidad lo que decía sin necesidad de apoyarse en imágenes. Aún cuando hubiera palabras en castellano para expresar esos conceptos, en francés siempre quedaba más *chic* proporcionando una nota de elegancia al gusto del momento<sup>1100</sup>.

Estas nuevas noticias aportaban información sobre ciertos cambios fundamentales que se habían gestado unos años antes y que se estaban consolidando en 1910. Se trataba de un momento culminante en la historia del traje, que respondía a la serie de transformaciones que se estaban produciendo a nivel social y cultural en toda Europa.

---

<sup>1098</sup> Lo razonable es que hubieran salido a la luz 31 crónicas correspondientes a los números semanales desde el día 1 de junio al 25 de diciembre. En la hemeroteca en línea aparecen los números correspondientes a todas las semanas comprendidas en ese intervalo, a excepción del día 3 de julio que no aparece en la biblioteca y el 10 de julio, en el que no aparece publicada la sección *La Mujer y la Casa*; al parecer con motivo del número 1000, correspondiente a esa fecha, se publicaron una serie de artículos especiales y se suprimió esta sección.

<sup>1099</sup> Para la información de los días de la semana que se publicaron sirve el cuadro que se ha realizado para las fotografías puesto que coinciden los mismos días.

<sup>1100</sup> Esto no era algo novedoso ya las revistas de figurines estaban llenas de barbarismos algunos escritos como dice Isabel Pérez-Villanueva, con una ortografía dudosa, que los hacía difíciles de entender. PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. «Modas y mujeres». En *España fin de siglo, 1898* (Exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura del 13 de Enero al 29 de Marzo de 1998 y en Barcelona en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" del 20 de Mayo al 26 de Julio de 1998). Barcelona: Fundació La Caixa, 1997, p. 156. Los términos utilizados por Armonville llegaban a la exageración.

## ▪ Las prendas y las nuevas hechuras

Al principio del verano de 1910 la blusa parecía que estaba perdiendo protagonismo y solo se utilizaba en los trajes de calle que se llevaban por las mañanas:

*Les costumes tailleur, siguen siendo los preferidos. Esto tiene su explicación; las blusas han quedado completamente relegadas; ya no se pueden usar más que en los trajes trotteur, puramente de mañana. Los llamados couturière<sup>1101</sup> o de ville, son los que tienen el cuerpo igual a la falda, constituyendo en estos momentos la última nota de la moda: pero todos estos vestidos absolutamente todos, deben cubrirse con una levita de la misma tela, o, por lo menos, de idéntico color. He aquí por qué sigue siendo el estilo tailleur el preferido<sup>1102</sup>.*

Los *tailleurs*, a los que se refiere, como explica María Luz Morales, fueron unos trajes sencillos, evolución de los *trajes trotteur*. Este tipo de vestido mucho más práctico y cómodo, como ya hemos visto, derivó en los trajes compuestos de chaqueta y falda.

Según María Luz Morales estos trajes fueron los causantes de otro momento revolucionario en la historia del traje: el acortamiento de la falda<sup>1103</sup>. Como se puede apreciar en las diferentes imágenes, no podemos hablar rigurosamente de faldas cortas, pero si vemos que en muchas de estas fotografías el pie empieza a asomar por la parte inferior de la falda, iniciando así un ascenso paulatino que llegó a su culmen en los años veinte con la imagen de la *garçon*<sup>1104</sup>.

La superposición de prendas era necesaria para no salir a cuerpo. Aunque fuera verano, lo elegante era llevar estas levitas: *las damas se les figura que no han concluido de vestirse si no llevan algo que las acompañe*. En los números de la *Moda elegante* referentes a este mes seguían apareciendo las blusas, sobre todo la

---

<sup>1101</sup> Traje modista.

<sup>1102</sup> *Blanco y Negro*, 8 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1103</sup> «Los trajes llamados en un principio *trotteurs*, y luego *tailleurs*, que representan el nuevo espíritu de la moda, práctico, sencillo y democrático. Compuestos de falda, chaqueta y blusa, son los antecesores de nuestros actuales *trajes sastre* y apenas necesitan descripción como no sea para recordar que con ellos se inició el reinado de la *falda corta* que no era entonces tal, sino simplemente *falda redonda* que se detenía sobre el empeine, antes de llegar al suelo, o bien sobre la caña de la fina bota, en los casos de mayora atrevimiento», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 120.

<sup>1104</sup> Como explica Susan Kirkpatrick, el máximo exponente de la *mujer moderna*, será la *garçon* que «con su cabello y su falda corta, se negaba a aceptar las restricciones tradicionales que mantenía a la mujer española fuera de las universidades, las profesiones y los espacios públicos donde se desarrollaban los negocios de los hombres», KIRKPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia...*, p. 9.

llamada blusa rusa que tuvo una gran trayectoria desde el inicio del siglo y resultaba muy adecuada para niñas. Se caracterizaba porque «se cerraba al costado y presentaba haldetas cortadas en forma»<sup>1105</sup>; estas blusas se encontraban a mitad camino entre la blusa y la chaqueta<sup>1106</sup>. Por tanto, aunque la blusa como pieza solitaria estaba cada vez más relegada, resultaba imprescindible para completar armónicamente el traje *trotteur*<sup>1107</sup>.

Las crónicas habían hablado de su decadencia como prenda independiente, desde 1908<sup>1108</sup>. A partir de ese momento, se empleó pasando oculta por las chaquetas

---

<sup>1105</sup> PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo...*, p.464.

<sup>1106</sup> «Para completar las faldas sastre se usa indiferentemente la blusa rusa ó la chaqueta; pero, en tanto que las blusas rusas de la anterior temporada, ya altas, ya escotadas sobre un diminuto canesú, cerraban al costado, las nuevas cierran en medio del delantero, sin cruzar, y las hay que tienen cuello y solapas como una chaqueta sastre, de la que difieren, sin embargo, por su corte especial en dos partes, el cuerpo y la haldeta, reunidas por un cinturón. El cuerpo tiene el menor número posible de costuras y conserva un ligero vuelo a la altura de la cintura, aunque es plano á la altura del pecho. Los cinturones de las blusas rusas suelen ser de charol ó de cuero y seda flexible, como los de los trajes; pero también se usan de tela bordada ó dibujada con soutaches. Unos dan la vuelta al talle, otros entran y salen por ojales verticales» *La Moda elegante*, 30 de junio de 1910, p.278.

<sup>1107</sup> «Bajo los blusones de muselina, de vuela y de crespón llevaremos este verano blusas lavables. Esto permitirá, en los viajes y excursiones en ferrocarril ó automóvil, quitarse el blusón, que es demasiado delicado, colocarlo en el saco de viaje y ponérselo, limpio y fresco, á la llegada. Las blusas tienen la línea de hombros caída que caracteriza ahora los cuerpos. Unas veces las mangas suben, con hechura de raglán, hasta el escote del cuello; otras el canesú se prolonga en correa sobre la manga. Se ven muchas blusas de rayas en azul oscuro y blanco, negro y blanco, rosa y blanco, que acompañan muy bien á los trajes sastre oscuro. La tela está tejida de manera que los pliegues se formen en la raya oscura. Á veces esta raya es estriada con regularidad, con lo cual aclarará el tono del conjunto. A la vez que las golas y chorreras blancas, se ven sobre las blusas golas de fondo blanco moteadas en color y con una ancha franja del mismo color que los lunares, á cuyo borde se añade un dobladillo postizo de linón blanco que ribetea la gola y destaca sobre la blusa. En esta disposición se emplea el azul marino, el azul de lienzo, el rosa, el amarillo y otros. También he visto golas de rayas estrechas, rosas ó azules, dispuestas de través, en sentido opuesto al de los pliegues. Como veis, es fácil armonizar la blusa con el traje y la gola con la blusa», *La Moda elegante*, 6 de junio de 1910, p. 243.

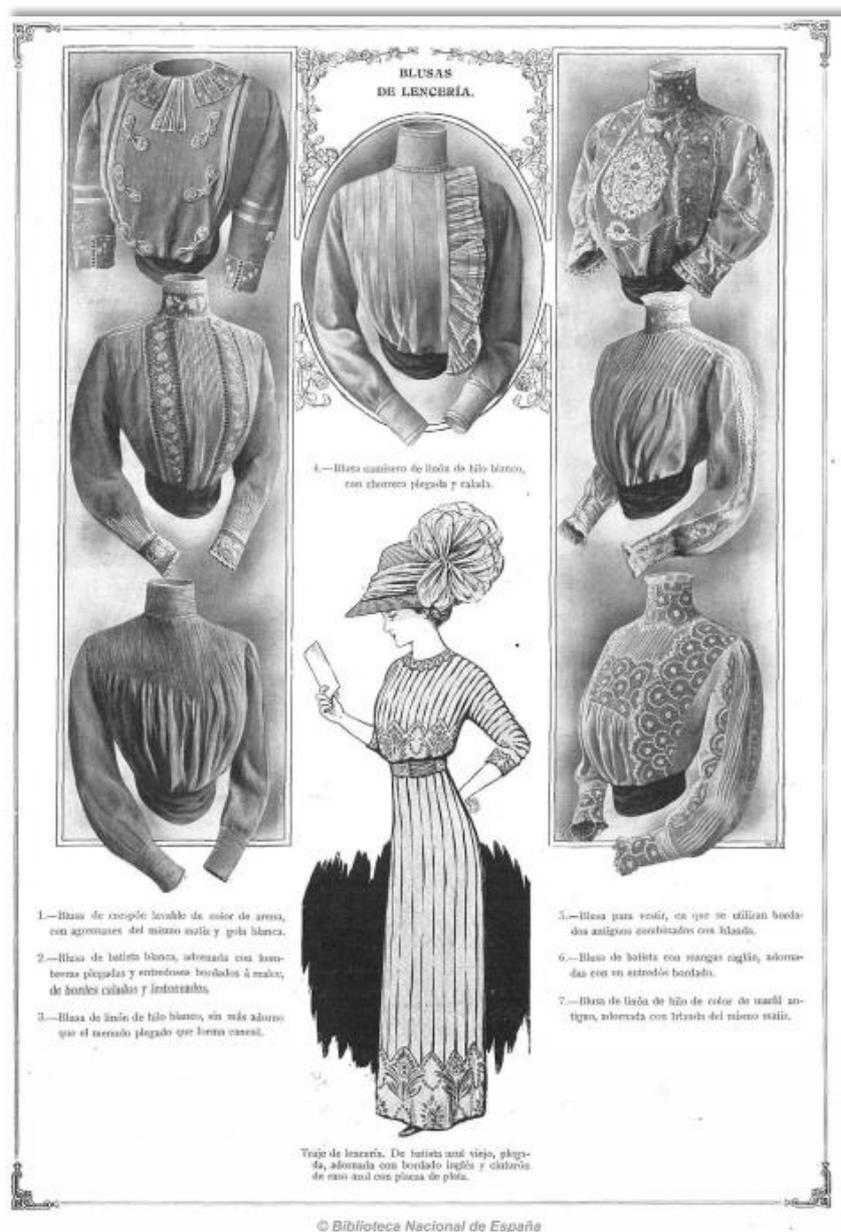
<sup>1108</sup> La vizcondesa de Castelfido hablaba de su desplazamiento a prenda de interior ya en 1908 «Aunque no se lleven ya blusas, nos las ponemos con casi todos los vestidos, paradoja aparente cuya explicación está en que la blusa no es ya el cuerpo del vestido, sino que se ha hecho un accesorio del traje que apenas se deja ver bajo la chaqueta de un traje «sastre» ó bajo los tirantes y drapeados de uno de vestir. Es necesario, pues, tener blusas sencillas y blusas de vestir. Un cuerpo de lana escocesa no sería práctico; con esta tela solo se podría hacer tirantes para que cayeran sobre blusas de linón. Se hacen muchas blusas do camisero, de raso flexible del matiz dominante en el vestido. En la gama de los leonados, mordorés y kakis, estas blusas son muy bonitas, adornadas con pliegues. Se puede, por ejemplo, hacer tablas de 1 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> á 2 cm., separadas por grupos de siete á ocho pliegues de cresta. Estos se detienen á la altura del canesú, y las otras bajan hasta el talle, con lo cual queda la blusa desde el uno hasta el otro holgada y flexible. Para ser perfectas las blusas de seda flexible han de reunir varias condiciones. Desde luego es preciso que la espalda sea semejante al delantero, ó al menos que esté tan estudiada y adornada como éste. Una espalda lisa ó solo rayada por algún os pliegues, con un delantero muy trabajado y adornado, lleva inevitablemente el sello de la confección, es decir, de la prenda hecha para vender. Las correas del hombro son de rigor: unas forman cuerpo con el canesú de la espalda; otras se componen de pliegues agrupados como los del delantero, ó de dos ó tres franjas unidas, viniendo a terminar los unos ó las otras frecuentemente sobre la manga, dadas de recurrir á manguitos ó tirantes, que estorban los movimientos y no son prácticos para los trajes de mañana. Bajo los tirantes y drapeados amplios de los cuerpos se llevan siempre blusas claras de encaje, de tul, de guipur ó de malla lisa ó bordada. Lo que más se lleva son blusas blancas; pero también las hay rayadas

de los trajes. Al ser una prenda de interior, se confeccionaba de material lavable; por eso en *la Moda elegante* las anunciaban como ropa de lencería (Ilustración 447).

Los dos elementos que caracterizaban las blusas de este año fueron: los cuellos más escotados, como se observa en el dibujo del figurín y las mangas caídas. Las prendas adoptaban unas formas más holgadas separadas de las líneas anatómicas que proporcionaban una mayor comodidad y libertad de movimientos.

---

en blanco y verde antiguo, azul viejo ó gris. Las rayas aparecen en todos sentidos, y sus efectos son bonitos; pero se hacen notar mucho más que las blusas de un solo color, á las que se puede dar variedad cambiando el adorno, la corbata ó el cuello», *La Moda elegante*, 30 de enero de 1908, p. 38.



*Ilustración 447: La Moda elegante, 14 de junio de 1910*

Sin embargo, al final del verano, en esa lucha que ya llevaba años debatiéndose entre la pervivencia de la blusa o su extinción, parecía que la continuidad de la prenda había ganado la ofensiva:

*A pesar de todas las predicciones no tenemos más remedio que confesar que las blusas después de haberse sostenido á l'écart, vuelven a aparecer confirmando su triunfo. Ha sufrido todo tipo de variaciones y modificaciones, pero no ha sucumbido<sup>1109</sup>.*

<sup>1109</sup> Blanco y Negro, 21 de agosto de 1910, p. 16.

Las faldas estrechas cuyo vuelo había sido reducido a base de todo tipo de artilugios, ya fuera en la propia confección o aplicando una cinta que estrechaba y sujetaba la parte baja de la falda (Ilustración 418), se había puesto de moda inexorablemente, a pesar de la crítica mordaz y cómica por parte de algunos y la argumentación más consistente por parte de las entendidas redactoras de moda<sup>1110</sup>. La incomodidad para andar y la limitación del paso era evidente, aún así se veía por todos lados estas estrecheces<sup>1111</sup>:

*Decididamente durante todo el verano imperarán las faldas estrechas por abajo; pero tan estrechas que impiden andar deprisa y dificultan enormemente subir una escalera, siendo indispensable andar con pasito corto, como las japonesas, imposibilitando los movimientos sueltos ahora que los sports están en su apogeo<sup>1112</sup>.*

Aunque desde un punto de vista práctico fuera algo totalmente enredoso, tenía una cierta ventaja estética y digna de admiración, sobre todo para las mujeres altas, que veían acentuada su esbeltez. Pero, como decía Armonville, era importante que no se movieran, porque en cuanto comenzaban a andar, la imagen rallaba lo ridículo al tropezar con las trabas que el propio traje le ponía. Las cintas que ceñían las faldas por la parte inferior, o la excesiva estrechez de las faldas, que dificultaban seriamente el caminar, resultaban ciertamente una paradoja para la mujer moderna deseosa de moverse e ir de un sitio para otro con autonomía; era lógico que casi todas las

---

<sup>1110</sup> «Pero si algunos de los sombreros que llevamos son pesados, los trajes son todos ligeros por demás y flexibles y vaporosos, tanto que no se explica el afán insistente de seguir empleando esas franjas estrechas que nos ciñen tan de cerca, dado el poco espesor y la blanda flexibilidad de las telas. Sin embargo, los modistos agotan su ingenio para encontrar la manera de colocar esas franjas en casi todos nuestros vestidos, hasta en los trajes sastrero, que solo tienen dos metros de vuelo, y en los que no hay ni frunces ni pliegues que motiven y justifiquen tal adorno. Se las suele limitar á los costados de la falda, y aún en el caso de que abarquen el paño de delante, á la altura de la rodilla, van á abotonarse en el borde del paño de detrás. Como su longitud es menor que la anchura del paño de costado, el vuelo de éste resulta recogido á esa altura, lo cual da á la falda un entrante que se ciñe á las piernas y que, aun confesando que está muy de moda, no puedo sinceramente calificarlo de bonito. Algunas faldas tienen detrás, á la altura de la rodilla y á veces un poco más arriba, una especie de trabilla ancha, colocada para estrechar el paño de la espalda, reduciéndolo á una decena de centímetros. Una falda de esta hechura llevada por una persona algo gruesa es perfectamente ridícula, y aun en una persona alta, delgada y esbelta, es un adorno escabroso, porque sí se coloca un poco alto ciñe fuera de lugar oportuno y si se baja estorba para andar», *La Moda elegante*, 6 de Junio de 1910, p. 242.

<sup>1111</sup> Max Boehn, también dedicó todo un epígrafe a la «moda estrecha» y para 1910 hablaba de falta de movilidad, incluso ve en esta estrechez e incomodidad el nacimiento del pantalón: «Ya en 1910 los vestidos son tan ajustados que casi no se conciben cómo pueden las damas moverse con ellos. Los trajes de calle dejan al descubierto el pie; los de sociedad son tan largos que en todo su ruedo tocan al suelo (...) como se quería salir de aquella exagerada angostura, y como la falda era tan estrecha que la que la llevaba apenas podía moverse dentro de la misma las dos piernas, no quedó naturalmente más recurso que vestir aparte cada pierna y se llegó así al pantalón», VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 161.

<sup>1112</sup> *Blanco y Negro*, 22 de junio de 1910, p. 15.

revistas de moda las criticaran y buscaran otras alternativas más cómodas acordes con los nuevos tiempos:

*Conciliando la moda coulissé<sup>1113</sup> con la posibilidad de moverse, una casa inglesa ha creado un bonito modelo, de gasa plegada sujeta al borde de la falda por delante, y por el costado (...) que se une por detrás sobre unos profundos pliegues de gasa, simulando la falda completamente coulisse cuando la que la lleva esté quieta; pero separándose para dejarla andar con soltura y sin amaneramiento<sup>1114</sup>.*

Unas semanas más tarde parece que las cintas que sujetaban el vuelo de las faldas para lograr esa constricción como se puede apreciar en la Ilustración 420, definitivamente habían caído en desuso presentando otras alternativas a base de volantes:

*La tira lisa que recogía le vuelo de la falda ha decaído un poco. Los árbitros de la elegancia han ideado algo mejor. Dando una vuelta por Longchamps o Puteux los días de moda, se ven las más originales toilette de seda, gasa o foulard, reservées la mayor parte por cinco o seis volantitos en forma<sup>1115</sup>.*

No obstante, parecía que el éxito de la falda estrecha iba a encontrar su final, según sus informes para el mes de agosto ya habían concluido y las que la seguían llevando era porque se habían quedado atrás:

*La falda serrée a la cheville<sup>1116</sup>, durante sesenta días ha dominado en absoluto; pero el buen gusto, reconociendo el ultraje que estaba sufriendo la belleza de la línea, ha desechado esas faldas, que ahora están haciendo furor entre las personas que adoptan la moda con un mes de retraso<sup>1117</sup>.*

No resultaba muy objetiva esa afirmación porque la realidad es que la línea recta y estrecha, todavía perduró, aunque la famosa traba hubiera caído en desuso como se aprecia en las imágenes. En las crónicas que publicó durante el mes de septiembre *La Moda elegante<sup>1118</sup>*, también se hablaba del final de la traba y el deseo de buscar otras alternativas.

---

<sup>1113</sup> Se refiere a la moda excesivamente estrecha.

<sup>1114</sup> *Blanco y Negro*, 8 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1115</sup> *Blanco y Negro*, 22 de junio de 1910, p. 15.

<sup>1116</sup> Ceñida al tobillo.

<sup>1117</sup> *Blanco y Negro*, 31 de julio de 1910, p. 15.

<sup>1118</sup> Sobre el final de la falda trabada la cronista de *La Moda elegante* la da por concluida y advierte de otros trucos para confeccionar faldas estrechas pero sin la incomodidad de la traba: «la famosa franja-traba, cuya excentricidad ha llamado durante un plazo breve la atención de las elegantes, ha pasado ya a no ser más que un capricho ridículo. No digo que volvamos a las faldas campana, pero hay muchas de dos metros de contorno y más que cierran delante o detrás, cruzando la orilla de uno de ellos sobre el otro. De estas faldas, unas son de dos paños, a los que ajusta una pinza;

Armonville se esforzaba por mostrar todo tipo de novedades que se despegaran de las estrecheces exageradas. Durante estos meses habló de nuevas formas, como las túnicas de encaje a las que se superponían otros tejidos. Esta superposición de tejidos y texturas que ya era conocida, le daba al conjunto del vestido un matiz muy especial al velar los tejidos con muselina de seda o gasa:

*Han aparecido las bonitas túnicas de encaje y de muselina de seda; la segunda voilant generalmente a la primera; refinamiento exquis de elegancia; cuando el encaje es verdadero, se le cubre quitándole importancia, como si tratase de un vestido sencillísimo. La una y la otra deben formarse sobre crespón o liberty, de un tono vivo. Por ejemplo el negro sobre el verde<sup>1119</sup>.*

También expuso otras soluciones alternativas o a mitad camino ente los grandes vuelos ya pasados de moda y la excesiva estrechez, decantándose a favor de que las faldas recuperaran amplitud:

*En una de mis últimas crónicas decía que la estrechez exagerada de las faldas decaía por momentos, ahora casi puedo asegurar que es una moda abandonada, y que la tendencia a las faldas amplias se va acentuando; pero como hay algunas señora (muy pocas afortunadamente) que se asustan ante la idea de que sus vestidos tengan vuelo, aunque solo sea el preciso para moverse con soltura, los modistos han creado unos modelos que podríamos llamar de transición (...) por detrás se recoge como las Amazonas, descubriendo la segunda falda que, siendo redonda descansa en el suelo<sup>1120</sup>.*

La semana siguiente<sup>1121</sup> continuaba el debate, la condesa parecía que deseara a todas luces que volvieran, de una vez, los vuelos. El ataque siempre venía acompañado de nuevas propuestas, planteadas como soluciones originales traídas de París. Se percibía un verdadero desarrollo de la creatividad y destacaba la abundancia de prendas y el ingenio de los creadores de moda para inventar nuevos matices:

*Que difícil por no decir imposible formar una idea exacta de la moda ¡cuantas discusiones se suscitarán entre los artistas de siglos venideros cuando se trate de reproducir escenas de nuestros días! Consultaran crónicas y retratos y se verán en un mar de confusiones al encontrarse con figurines del mismo año, y hasta del mismo mes, en un todo diferente el uno del otro. La moda es el más perfecto emblema de la volubilidad. El primer*

---

otras son de cuatro paños. Si sois delgadas, poco importa que elijáis una u otra de esas hechuras (...) Hay muchas faldas orladas o cortadas por un franja plana, pero ya no es la franja-traba porque ya no recoge nada el vuelo», *La Moda elegante*, 6 de septiembre de 1910, p. 98.

<sup>1119</sup> *Blanco y Negro*, 21 de agosto de 1910, p. 16.

<sup>1120</sup> *Ibidem*.

<sup>1121</sup> *Blanco y Negro*, 4 de septiembre de 1910, p. 14.

*Imperio creó el vestido ultra-collantes el segundo, fue el reinado de crenolinas y falbalás y ahora evolucionando rítmicamente, marchamos hacia los volantes y las faldas demasiado amplias quizá.*

Como decía, resultaba un poco aventurado afirmar que se marchaba *hacia los volantes*. Pero lo que sí que deja claro es *que l'entrave ha caído definitivamente*. La cronista se mantenía en esta afirmación aunque era consciente de que seguían viéndose este tipo de faldas, pero salía airosa del debate explicando que se trataba de vestidos antiguos *de principio de julio*, y como había mujeres *menos favorecidas por la fortuna*, que no podían cambiar su vestuario cada quince días por lo que seguían *usando l'entravé hasta la próxima temporada*.

Las soluciones que planteaba eran las dobles faldas y los volantes; de ellos vuelve a decir que es posible que llegáramos de nuevo *a los volantes en forma que fue una de las manifestaciones más felices de la moda*. Pero sin tocar la parte superior de la falda que defiende que debe continuar siendo ajustada<sup>1122</sup>, rechazando pliegues, frunces y todo tipo de elementos que la ahuequen por arriba.

La elección del corsé era fundamental para darle a la falda la forma requerida, se habían puesto de moda los corsés rectos que dejaban la cintura libre y resultaban por lo tanto más higiénicos. La descripción del corsé que hace Armonville da idea de la nueva silueta femenina:

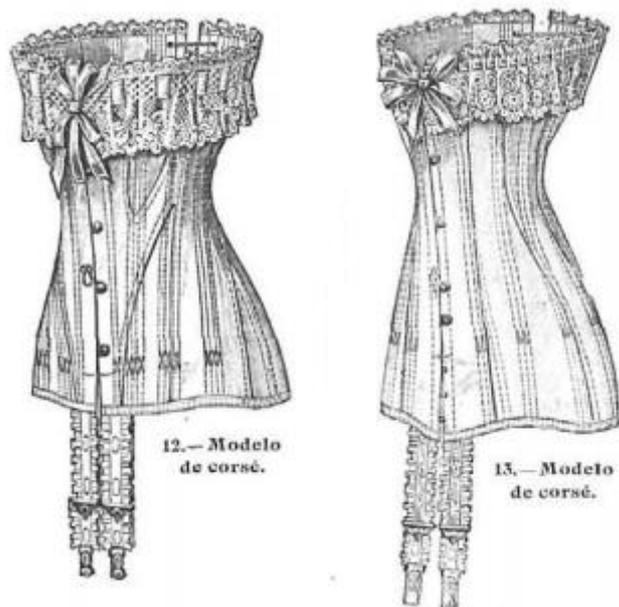
*El corsé recto que en beneficio de la higiene, aumenta el volumen de la cintura haciendo desaparecer las caderas (...) Mientras dure el corsé recto no desaparecerán las faldas con poco vuelo por arriba*<sup>1123</sup>.

---

<sup>1122</sup> La cronista de *la Moda elegante*, también expone con precisión en este mismo mes que las exageradas estrecheces que impiden el caminar están decayendo aunque no así la forma recta y esbelta que parece que ya ha consagrado un nuevo tipo de mujer: «Entre las tendencias de la moda que más claramente se afirman para la estación próxima, es preciso señalar, en primer término, el ensanche de las faldas. Á pesar de los esfuerzos de los primeros modistos para volver á proporciones convenientes, no se había logrado y se han hecho este verano faldas de 120 cm. de vuelo, que si bien eran amplias, comparadas con algunas de esta primavera, distaban mucho aún de lo razonable. No desaprobamos la silueta larga y esbelta conquistada poco á poco, desterrando bullonados en faldas y mangas y buscando en nuestros trajes líneas largas, estrechas, que se desarrollen armoniosamente por insensibles empalmes. Nuestras faldas siguen siendo estrechas y nuestras mangas seguidas y sin costuras; pero al menos podremos andar, bailar, correr, si es necesario, subir y bajar de un vehículo sin trabas ni estorbos ridículos. De 2 m. á 3,25 es el vuelo que se da á las faldas de los modelos de invierno y que se mantendrá, sin duda, por algún tiempo. Cada modisto sacará de estas nuevas proporciones el partido más conforme con su gusto y su tradición; pero la silueta general de nuestros trajes no cambiará», *La Moda elegante*, 14 de septiembre de 1910, p. 111.

<sup>1123</sup> *Blanco y Negro*, 4 de septiembre de 1910, p. 14.

En la imagen que añadimos (Ilustración 448) se puede ver el dibujo de unos corsés a mitad camino entre la forma antigua que estrechaba totalmente la cintura y los corsés rectos de los que habla Armonville.



*Ilustración 448: La Moda elegante, 14 de septiembre de 1910*

La crónica publicada a finales de octubre<sup>1124</sup>, la iniciaba de nuevo con la dura sentencia hacia las faldas estrechas: *las entravés han desaparecido*, a pesar de su pertinacia en decir una y otra vez que habían desaparecido, la realidad por lo que ella misma afirmaba resultaba ser otra: *pero algunos modistos siguen lanzando modelos tan estrechos como si estuviese entravés*. La falda estrecha continuaba y si bien las faldas trabadas dejarían de existir la falda ajustada proliferó al menos como tendencia<sup>1125</sup> (Ilustración 421).

En la primera semana de diciembre se rinde ante la evidencia de que la falda estrecha finalmente ha triunfado y ha extendido ampliamente sus dominios:

<sup>1124</sup> *Blanco y Negro*, 23 de octubre de 1910, p. 14.

<sup>1125</sup> Se buscó la manera de que resultaran más cómodas sin que perdieran la esbeltez, como explica Boucher, «Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en la vida cotidiana estas formas estrechas y nada prácticas, cortadas en tejidos más deslucidos, perdían todo su atractivo, aunque las modificaciones procedieron luego de los vestidos sencillos, como las discretas hendiduras en la parte inferior de las faldas y los plisados o frunces disimulados en las costuras que devolvían a las mujeres la libertad de movimientos sin modificar casi la línea», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 391.

*Con verdadero disgusto tengo que confesar que las estrecheces han triunfado, a pesar de los muchos obstáculos que nuestro buen deseo ha puesto en su camino. Han sido inútiles los esfuerzos de los modistos y las cronistas de moda para encaminar la opinión hacia horizontes más amplios y de mejor gusto desde el punto de vista estético*<sup>1126</sup>.

Los abrigos envolventes del año anterior continuaron de moda, en los meses menos fríos estos abrigos no tuvieron las pretensiones de abrigar excesivamente, sino que se usaban como elemento decorativo (Ilustración 437 e Ilustración 428):

*Los abrigos de día amplios y ligeros, si no para abrigar, puesto que son de liberty cubiertos o forrados de gasa, para utilizarlos como medio para realzar los encantos que la distinción y la gracia de movimientos imprime en una mujer elegante. El moverse bien y manejar con soltura esta clase de abrigos es un arte cuyo secreto no conocen la generalidad de las mujeres*<sup>1127</sup>.

La tendencia general en cuanto a su hechura era la holgura. La descripción de este tipo de abrigos recordaba los que estaba confeccionando Poiret en 1910, como se observa en la ilustración (Ilustración 450). Pero también encontramos otros que iban más ajustados (Ilustración 438) en cualquier caso, estos y los abrigos que mostraban los figurines de *La Moda elegante* (Ilustración 449), todavía se encontraban anclados en las hechuras clásicas del pasado, caracterizadas por evidenciar y marcar el contorno de la silueta.

---

<sup>1126</sup> *Blanco y Negro*, 4 de diciembre de 1910, p. 14.

<sup>1127</sup> *Blanco y Negro*, 4 de septiembre de 1910, p. 14.



Modista Duvall. Modista Duvall.

*Ilustración 449: La Moda elegante, 30 de noviembre de 1910*



*Ilustración 450: Paul Poiret, modelos posando, 1910.*

Pero no solo eran los abrigos, ya se había iniciado el gusto por las ropas amplias que no violentaran el cuerpo como vemos en la fotografía. Armonville, aunque con cierta cautela, también hablaba de este desahogo que iba a modificar

sustancialmente el modo de vestir de las mujeres occidentales: *La tendencia general nos conduce hacia la amplitud; pero aún no se ha dicho la última palabra*<sup>1128</sup>.

Los abrigo que se utilizaba para la salida de teatro o los abrigos de noche, se confeccionaban con tejidos brillantes y llamativos:

*Son maravillosos en raso o charmeuse de tonos brillantes voiles, pero no de muselina negra que las imprime un sello triste sino de gasa cendre de rose, que les da una tonalidad muy dulce y armoniza perfectamente con todos los colores*<sup>1129</sup>.

Con la llegada del invierno, los abrigos tomaron protagonismo<sup>1130</sup>. *El triunfo indiscutible es para los de liberty negro, su utilización está muy desarrollada. Se hace en forma de saco, cruzado y sujeto con un botón de pasamanería. Similar al que se puede apreciar en la fotografía (Ilustración 439). Sobre la forma, especialmente para los de noche: anchos y ligeros con el bocamanga muy grande (...) casi todos tienen un gran cuello formando capucha sabido es ya que la capucha ha destronado el cuello marinero. Estos abrigos no se forraban para no quitar el efecto de la caída de la tela; para que abrigaran realmente tenían que colocar otra prenda en su interior, en este caso se hablaba de un gabán largo con poco vuelo y mangas cortas de armiño forrado de seda y apuntado solamente en el cuello para que el abrigo no pierda gracia.*

En el invierno de 1910, el triunfo de algunas pieles<sup>1131</sup> parecía indiscutible, Armonville auguraba: *el skung sigue siendo el rey* y esto era así porque el color oscuro de su piel *lo hacía de mucho uso*. Las otras dos pieles para ese invierno fueron el *renard lustre noir* y *la nutria*. Los manguitos continuaban de moda (Ilustración 446) *extraordinariamente voluminosos (...)* *En resumen: muchas pieles en vestidos, abrigos y sombreros, amistosamente unidas a gasas, encajes, libertys y terciopelos flexibles.*

Respecto a los tejidos, en varias ocasiones se mencionaba el éxito que estaba teniendo el terciopelo negro, incluso en las estaciones calurosas, tanto para decorar bieses y bordes como para los sombreros. En el mes de agosto hizo una referencia a este tejido:

---

<sup>1128</sup> Blanco y Negro, 11 de septiembre de 1910, p. 14.

<sup>1129</sup> Blanco y Negro, 9 de octubre de 1910, p. 14.

<sup>1130</sup> Blanco y Negro, 6 de noviembre de 1910, p. 14.

<sup>1131</sup> *Ibidem*.

*El primero de liberty negro, con túnica hasta la rodilla y cordelière de plata oxidada; el sombrero, para completar un conjunto de lo más distinguido, será de paja de Italia, con la copa de terciopelo negro y un pájaro del paraíso.*

*El segundo es crudo, cubierto de muselina de seda del mismo tono. Una cinta ancha rose France<sup>1132</sup> dibuja el talle Imperio, atenuando la brillantez de su colorido de revoile de muselina. La nota discreta domina en todas estas toilettes, y si una pincelada interrumpe la armonía del conjunto, se procura dulcificarla todo lo posible.*

*El tercero y más original es de broderie blanco souligne en el borde, con un bias de terciopelo negro. No es posible imaginar nada más elegante que esta aparición, con ligeros toquecitos negros<sup>1133</sup>*

El *cordeliere* era un cordón con largas caídas en borlas que sujetaba los vestidos de talle alto (Ilustración 442).

En el mes siguiente se habló de su éxito definitivo: *Una nueva y acreditada casa del bulevar Haussmann ha lanzado el pekiné de terciopelo negro sobre raso blanco<sup>1134</sup>.*

También comenzaron a ser habituales los tejidos ligeros, sedosos y brillantes, incluso en invierno o para los trajes de chaqueta más armados se emplearon estos tejidos (Ilustración 425). Armonville habla de los muarés y los rasos:

*Las telas souyeuses, que pliegan con facilidad son la base de todo género de toilettes. Se emplean lo mismo para el sencillo trotteur que para el traje de visitas y el vestido de baile o de comida. La moire fluide satinée, en todos los colores neutros (...) Otra tela preciosa, por su brillo y solidez, es el raso Janus; tiene dos caras; por un lado los reflejos luminosos de seda y por otro el mate satiné que es una preciosidad*

Definitivamente el estilo Imperio de talle alto se impuso con autoridad (Ilustración 440 e Ilustración 441) y la cintura quedó desdibujada y libre de opresiones, no era una novedad, pues desde las crónicas de 1908 se comentaba ese nuevo corte; los modelos cada vez se parecía más a la moda napoleónica: las suaves gasas y muselinas superpuestas recordaban los vaporosos y transparentes vestidos de la época. La autora resume los elementos fundamentales que daban vida a esta nueva moda de talle alto y superposición de tejidos:

*Los talles, un poco cortos, con tendencia al estilo Directorio, que es uno de los más graciosos que ha ideado la moda desde hace cerca de dos siglos,*

---

<sup>1132</sup> Conocido como *rosa francés* «Denominación común de las coloraciones amarillo naranja pálida y amarilla moderada. Coloración rosa amarillenta fuerte» SANZ, Juan Carlos. *Diccionario del color...*, p. 778.

<sup>1133</sup> *Blanco y Negro*, 28 de agosto de 1910, p. 15.

<sup>1134</sup> *Blanco y Negro*, 11 de septiembre de 1910, p. 14.

*son muy bien recibidos. Las mujeres esbeltas se acogen a ellos con verdadero entusiasmo, porque saben que un talle bien hecho tiene dobles encantos cuando se adivina a través de una tela ligera, que cuando se dibuja aprisionado a través de los pliegues de una cinturón. Los tissus hacen furor, siempre que se amortigüe su brillantez bajos dos o tres gasas de distintos tonos<sup>1135</sup>.*

Este juego de transparencias y veladuras lo podemos apreciar en las imágenes a color de las fotografías (Ilustración 451), el tono amarillo ocre de la túnica no se combina con ningún otro color en las múltiples capas de gasa que se superponen y el efecto resultante es monocromo pero con distintos matices, no así en el modelo de Poiret, (Ilustración 452) que sí que juega con esta variedad de efectos cromáticos en la superposición de las gasas de diferente color que la túnica.



*Ilustración 451: Vestido. Museo del Traje. Madrid. 1910*



*Ilustración 452: Vestido modelo Strozzi, Paul Poiret, 1911*

Los contrastes estaban de moda, tanto en los colores como en los tejidos cuando más opuestos resultaran mayor era su atractivo. Por eso, la conjunción de pieles con telas ligeras resultó del agrado de los diseñadores, que las combinaron con gran creatividad. El mundo de la piel no se reservaba solo, como ya habíamos visto

<sup>1135</sup> *Blanco y Negro*, 23 de octubre de 1910, p. 14.

en el año anterior, a la ropa de abrigo, sino que surgieron atrevidas mezclas para enriquecer los vestidos (Ilustración 446):

*Todavía no puedo dar detalles exactos sobre las toilettes marcadamente de invierno. Por el momento, me limito a decir que sigue en boga la encantadora combinación de pieles y telas ligeras. Este año la baronesa H de R. a fin de Agosto lanzó a la calle el primer modelo de tan arriesgada combinación. Su vestido era precioso: de batista blanca, bordada a plumetiz con grandes bandas de armiño<sup>1136</sup>.*

Estas mezclas se hacían en gran variedad de vestidos pero sobre todo eran especialmente llamativos en los trajes de baile y de teatro<sup>1137</sup> donde la piel muchas veces iba a juego con echarpes o abrigos:

*La tendencia de la moda va de día en día haciéndose más exagerada en los contrastes, como lo demuestran los vestidos de verano, adornados con pequeños bordes de piel. Sobre muselina banca o azul pastel, una línea de visón da la nota más característicamente elegante y los sombreros de paja o de encaje, adornados con skuns salpicado de bouquets vieillots, completa la toilette.<sup>1138</sup>*

Las pieles seguían representando elegancia y poder económico, sin embargo en ese año se denunciaba que las buenas escaseaban y por esa razón, fácilmente se caía en el uso de pieles de baja calidad pero tratadas de tal manera que resultaban imitaciones extraordinarias. Sobre este asunto Armonville advertía que solo el astracán, siendo una piel de peor categoría, podía pasar a formar parte de los armarios de las elegantes. Sobre los colores decía que no resulta elegante que la piel fuera del mismo tono que el vestido. *Puede ser bonito en tonos grises y blancos, pero insufribles cuando se trata del marrón un poco rojizo<sup>1139</sup>.*

Al acercarse el invierno, la descripción de las pieles iba en aumento deteniéndose en aquellas que estaban en desuso por extinción de la especie:

*La escasez o mejor dicho, la desaparición completa del verdadero castor, el precio de la nutria y el skungs, que vale lo que pesa en oro; el armiño y la chinchilla, que cuestan una fortuna, ha contribuido que vuelva a entrar en juego el topo. Su pelaje no está desprovisto de suavidad, pero tiene el*

---

<sup>1136</sup> Blanco y Negro, 16 de octubre de 1910, p. 14.

<sup>1137</sup> «Jamás se habían visto tantas pieles dispuestas en franjas en los vestidos y abrigos. Se adornan con ellas los vestidos sencillos, los de vestir y los de noche. El skung y el visón, éste en franjas estrechas y en vivos, aquél en franjas más anchas, son las pieles que más se emplean en esta forma. Las chaquetas y los abrigos largos tienen grandes cuellos-chal ó cuellos de solapas. También se hacen cuellecitos de piel rasa, de topo, de nutria, de castor, incrustados en un cuello grande de tela, cuyo centro ocupan», *La Moda elegante*, 22 de noviembre de 1910, p. 218.

<sup>1138</sup> Blanco y Negro, 15 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1139</sup> Blanco y Negro, 16 de octubre de 1910, p. 14.

*inconveniente de carecer por completo de solidez; este defecto se procura corregir todo lo posible por un nuevo procedimiento para curtirlo. El visón y la cibelina en proporción no han aumentado de precio, pero nunca podrán ser pieles baratas. Solo el astracán, como es bonito, sólido y serio, será el recurso de las señoras razonables, que en estos momentos lo adquirirán con gran facilidad y cuando las esclavas de la moda recurran a él porque las demás pieles se hayan agotado, se encontrarán con magníficos abrigos que en otras circunstancias no hubieran podido tener<sup>1140</sup>.*

Para las entendidas en moda, las imitaciones de las pieles que estaban en boga, denotaba falta de gusto. Era cierto que las verdaderas pieles cada vez eran más difíciles de adquirir; pero era preferible usar las verdaderas, aunque fueran sencillas, que acogerse a burdas imitaciones<sup>1141</sup>.

### ▪ Los complementos

Respecto a los sombreros aunque seguían de moda los de gran tamaño, también reaparecieron, otros más pequeños (Ilustración 426):

*Entre los sombreros inmensos, cada vez mayores, aparecen unos pequeños, monísimos, muy originales y que sientan a las mil maravillas. Un modelo de los más bonitos es de paja inglesa azul pastel, con ala vuelta de paja gorda negra, y un gran plumero, como el de los generales, del mismo color de la paja inglesa. Las plumas rizadas vuelven con más furor que nunca, dejando en segundo lugar a las pleureuses, tan en boga hace unos días<sup>1142</sup>.*

En la gran variedad de sombreros de formas y volúmenes, los de grandes dimensiones fueron los más vistos<sup>1143</sup> y requerían de los famosos alfileres para

---

<sup>1140</sup> *Ibídem.*

<sup>1141</sup> En los consejos que daba la cronista de *La Moda elegante* para el invierno de 1910 hablaba de esa creciente imitación: «Los animales que proporcionan pieles para nuestras modas escasean cada vez más, y esas pieles encarecen de continuo. De aquí que los innumerables abrigos de nutria, que cada año se venden entre trescientos y ochocientos francos, no son sino pieles de conejo, hábilmente preparadas y disfrazadas, y que el oposum, que hace algunos años se consideraba como una piel de bajo precio, reemplace hoy á la chinchilla, con no ser más que la piel de una especie de kanguro, y que, con el topo, sea hoy la preferida por la moda. El oposum se emplea, sobretodo, en adornos; se hacen con él cuellos y solapas para los abrigos de armiño, de breitschwantz y de astracán. Su matiz gris hierro, más obscuro en el centro, se destaca sobre una orilla de un blanco muy puro. Tiene, con menos finura de tono, el aspecto de la chinchilla, que, por lo escasa, se ha hecho inabordable. El topo se trabaja de cien diversas maneras: se reúnen las diminutas pieles para formar cuadros; se las tiñe en toda la gama de los grises ó de los ciruela», *La Moda elegante*, 22 de noviembre de 1910, p. 218.

<sup>1142</sup> *Blanco y Negro*, 8 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1143</sup> Sobre las dimensiones de los sombreros durante el verano de 1910 cronista de *La Moda elegante* dice «No se si habréis tenido la curiosidad de medir el diámetro de algunos sombreros. Acabo de verlos de 55 centímetros desde un borde del ala al opuesto. No hay que poner de relieve las maniobras hábiles que son precisas para pasar con ellos por la portezuela estrecha de un coche ó de un ascensor. Son ya innumerables los sombreros de paja azul obscuro que se alegran con lazos crema

mantener sujetos los elementos decorativos que los completaban. Para no caer en las excentricidades y exageraciones de las grandes agujas que ya habían dado mucho que hablar, Armonville presentaba algo mucho más discreto:

*En este artículo que se ha llegado al grado máximo de lo feo. Es deplorable ver un bonito sombrero completamente estropeado con un par de enormes miniaturas, o el conjunto abigarrado de piedras que aspiran a parecer brillantes. El buen gusto rechaza este género de agujas y acogerá con gratitud la aparición de unas completamente nuevas. Son sencillamente unos tarullitos<sup>1144</sup> de paja idéntica a la del sombrero, de varios tamaños y diferentes formas, tejidas sobre una base de metal que las hace sólidas, a la vez que se confunden con el sombrero y pasan inadvertidas, realizando la aspiración de las elegantes.*

Las imágenes que observamos en *La Moda elegante*, hablan de una diversidad casi imposible de enumerar: los estilos, los tejidos, los tamaños y los elementos que se empleaban para la decoración iban variando de semana, en semana y las cronistas aportaban información minuciosa, añadiendo siempre algún nuevo detalle para que pudiera ser identificado como novedad. Armonville también mencionaba esa variedad de tamaños:

*Los sombreros también siguen el ejemplo de d'etoffes melangeés<sup>1145</sup>, como lo demuestran esos monísimos beret Luis XVI<sup>1146</sup>, adoptados con gran entusiasmo. El fondo muy voluminoso será de terciopelo negro, y el borde lo formarán un encaje antiguo un entredós de plata oxidada, sencillamente laitonnee y puesta al aire. Los bonitos bonichon de encaje á la Grengé favorecen extraordinariamente<sup>1147</sup>.*

La realidad era que todo parecía viable y resultaba difícil escoger un modelo dentro de tantas posibilidades. La redactora de *La Moda elegante*, resumía el estado

---

hechos con tafetán ó moaré, comprado por metros. La ventaja de estos sombreros es que son á la vez de vestir y sencillos. Se los podría denominar sombreros “ómnibus”», *La Moda elegante*, 14 de junio de 1910, p. 254.

<sup>1144</sup> Es muy posible que se refiera a *taruguito*, como una clavija forrada de paja no tan alargado como las agujas pero que cumplía la función de unir y sujetar piezas.

<sup>1145</sup> Se refiere a la combinación de tejidos.

<sup>1146</sup> Eran una especie de boina de terciopelo bastante ahuecado combinado con encajes, de reminiscencias dieciochesca, inspiradas en las que usaba M<sup>a</sup> Antonieta: «En este momento hacen las sombrereras una nueva campaña en favor de los sombreros pequeños, al acercarse el mal tiempo y ver que es imposible resguardar debajo de un paraguas los enormes que cubren nuestras cabezas. La única consecuencia es que se alternan los sombreros pequeños con los grandes, y que muchos ganan en altura lo que pierden en anchura. Las toques, fruncidas ó enjaretadas, se hacen con drapeados voluminosos que tienen cierta semejanza con las boinas; los sombreros campanas de alas pequeñas tienen copas desmesuradas, y se mete de tal manera en ellos la cabeza que tocarían á los hombros si no tuvieran la barreta invisible que los sostiene. Estos sombreros «pequeños», puestos en sus soportes en los escaparates, parecen caprichosos, por no decir ridículos, pero es lo cierto que algunos de ellos, puestos luego en la cabeza, sientan perfectamente», *La Moda elegante*, 6 de noviembre de 1910, p. 194.

<sup>1147</sup> *Blanco y Negro*, 16 de octubre de 1910, p. 14

de la cuestión en los siguientes términos «los sombreros pequeños de mañana y los sombreros grandes de tarde; están hechos con los mismos materiales: terciopelo, raso, tul, pieles y plumas, y solo difieren en el volumen y en la forma»<sup>1148</sup>.

Para el invierno se habló mucho más de los sombreros y se enumeraron una gran cantidad de posibilidades:

*Los toques de piel son deliciosamente elegantes también los chambergos de nutria levantados por el lado izquierdo con una pluma de faisán. Los de fieltro peludo son los más adecuados para diario. Se adornan muy poco con un pájaro ó solamente con un lazo de liberty. Para toilette de visita o recepción, como siempre sigue imperando las plumas. Pues aunque alguien se ha empeñado en relegarlas a un segundo lugar, creo que no llegará a conseguirlo y que las plumas serán siempre el adorno predilecto de los sombreros para las grandes solemnidades. Entre los más originales se puede citar el de forma niniche, con calotte drapé de terciopelo, un encaje gordo en forma de banda y cocarde de seda sobre el lado izquierdo. También ha tenido gran aceptación otro modelo, con ala de terciopelo y la calotte cubierta por completo con tres o cuatro armiños enteros con cabecitas y patas*<sup>1149</sup>.

Lo último será colocar un *bicho* entero sobre un sombrero de fieltro o terciopelo intentando armonizar los colores. La consecuencia del uso de estos sombreros fue que los peinados debían de ser *plats*, es decir, con poco volumen; pero como este estilo no era muy favorecedor, Armonville recomendaba que dejaran en el tocador unos rizos para cuando volvieran a casa y ya desprovistas de los grandes sombreros, tener un aspecto presentable.

Las *toques* (Ilustración 434) tenían un buen número de seguidoras, resultaban más cómodas por ser un sombrero de menores dimensiones:

*Son más practicas para diario que esos sombreros colosales que tropiezan en todas partes y dificultan de una modo insufrible la entrada y salida de los coches (...) uno de los modelos más bonitos que he visto es de terciopelo negro drapé; con un pequeño borde sobre el pelo de gasa blanca; encima una guarnición de piel, dividida en el centro por un cordón de oro viejo, y detrás hacia el lado viejo, voluminosa aigrette blanca o negra*<sup>1150</sup>.

El calzado no había tenido tanto interés en los años anteriores, porque era una pieza que había permanecido totalmente oculta por el largo de las faldas, pero al acortar la longitud de estas y dejarlos al descubierto, se vieron sometidos a los

---

<sup>1148</sup> *La Moda elegante*, 6 de noviembre de 1910, p. 194.

<sup>1149</sup> *Blanco y Negro*, 13 de noviembre de 1910, p. 14

<sup>1150</sup> *Blanco y Negro*, 11 de diciembre de 1910, p. 14.

dictados de la moda y las revistas y las crónicas empezaron a hablar mucho más de ellos.

*El calzado americano ha desaparecido para no volver, afortunadamente. Su reinado ha sido efímero, como sucede generalmente con todo aquello que no es bonito ni favorece. Podrá ser práctico para andar mucho, y quizá en el campo siga usándose; pero las que con razón presumen del calzarse bien, prefieren el zapato Godet para la calle, y el inimitable Luis XV<sup>1151</sup> para la toilette de noche<sup>1152</sup>.*

Este calzado americano al que se refiere tenía una forma ancha y cómoda, pero como ahora lo que se buscaba era poder lucir el pie, este tipo de calzado dio paso a otro más estético. Un suceso novedoso fue la reaparición de los llamados *cothurnes*. Los coturnos<sup>1153</sup> era un tipo de calzado inventado por los griegos de suela de corcho muy gruesa que usaban los actores para parecer más altos, también lo habían utilizado reyes y emperadores para aumentar su estatura y habían estado de moda hacia muchos años:

*La gran novedad del momento, de la que todo el mundo habla, es decir una parte del mundo, que se preocupa y piensa en las modificaciones de la moda y en los asuntos de la elegancia: se trata de los cothurnes, esos zapatos ligeros y silenciosos que habían desaparecido de Francia lo menos hace sesenta años. Ahora se presentan de pronto, sin previo anuncio como llega el que está seguro de ser bien recibido. Se hacen del mismo color que el vestido, bordados o pailletés.<sup>1154</sup>*

El calzado estaba sufriendo importantes modificaciones, con tendencias, sobre todo en el de noche a un mayor lujo. Ese lujo se basaba sobre todo en los tejidos con los que se forraban, utilizando en ocasiones finos encajes: *los zapatos de tisú de plata se cubren de Chantilly, y los de raso negro con Alençon<sup>1155</sup>*. Respecto al color<sup>1156</sup> lo que dice Armonville es que debe de ser igual que el vestido o, en todo caso negro,

---

<sup>1151</sup> Los zapatos Luis XV estuvieron de moda desde finales del siglo XIX pero tuvieron una larga trayectoria. Se caracterizaban sobre todo por un tacón alto.

<sup>1152</sup> *Blanco y Negro*, 8 de junio de 1910, p.14

<sup>1153</sup> El propio Benito Pérez Galdós en una serie de los *Episodios Nacionales* dedicada al reinado de Amadeo de Saboya los cita «calzaba en aquel pie un lindo borceguí colorado, con tacón de plata. Y viéndome suspenso, sin saber qué hacer con el preciosos y bien engalanado pie, me dijo risueña: “parece que estás tonto. Haz el favor de descalzarme. ¿Tanto te asusta una vieja compuesta? No es el coturno lo que ves; es un zapato de media gala. Me lo he puesto para venir a esta casa y ya me pesa”» PÉREZ GALDÓS, Benito, *Episodios Nacionales. Serie quinta*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 88.

<sup>1154</sup> *Blanco y Negro*, 29 de junio de 1910, p.14.

<sup>1155</sup> *Blanco y Negro*, 29 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1156</sup> La aparición del color, según Boucher, data de 1890, «en ese año se hicieron los primeros ensayos con cuero de colores, primero en los zapatos femeninos y después en los de hombre», BOUCHER, François. *Historia del traje...*, p. 384.

pero si se opta por este color *tendrá el tacón encarnado. Todavía choca un poco, sobre todo de día, pero no hay más remedio que acostumbrarse: la moda ordena y manda*<sup>1157</sup>. Para los zapatos de invierno, se utilizó como material el terciopelo negro a pesar de parecerle *muy feos*, por recordarle a las *zapatillas de invierno*. Para el día recomienda que sean lisos, sin embargo para la noche se adornaban *con una hebilla de acero o strass*. Para los zapatos de baile *son indispensables los zapatos de tisu de oro o de plata*.

Como ya se había visto, las pieles también tuvieron gran aceptación como complemento. Puesto que el hecho de llevar pieles proporcionaba una imagen de ostentación y grandeza económica.

Las manos tenían una importancia en el aseo de las damas a las que se les daba un tratamiento especial. También en lo meses estivales se puso de moda la utilización de manguitos de otros materiales que no fueran de piel, como remedio imprescindible para que el sol no coloreara las manos inoportunamente. Este manguito de verano cambió su funcionalidad de abrigo por la de protección. El color blanco era muypreciado y las damas no querían perder esa tonalidad, para eso era preciso cubrirlas en los paseos. En el mes de agosto se publicó una crónica sobre esta cuestión:

*Se trata del manguito de broderie anglaise con volante de terciopelo negro, que las francesas han acogido con entusiasmo, adoptándolo sin vacilar, tanto por lo bonito como por lo práctico, puesto que protege las manos de nuestras elegantes de los rayos del sol, de la brisa del campo o del aire del mar, que son los enemigos de su nacarada blancura, y contra los cuales resultan insuficientes los guantes como no sean de gamuza*<sup>1158</sup>.

Los manguitos ya fueran de piel o de otro tejido cada vez eran más grandes como se puede apreciar en la Ilustración 446.

Otro complemento que ya había tenido su momento en la historia fueron los echarpes. Las famosas boas de piel que completaban los *equipos* invernales ahora se sustituían por echarpes más ligeros:

*Las boas y estolas de piel se reemplazan hoy por una fantasía muy graciosa: l'écharpe, de raso fluide negro, forrado de liberty, marfil, gris perla o rosa Dubarry. También se hace un poco más estrecha que el echarpe, como una deliciosa corbata que rodea el cuello, cruzándose sobre el hombro para que las dos puntas, terminadas en unas bolas caigan ligeras*

---

<sup>1157</sup> Blanco y Negro, 14 de agosto de 1910, p. 14.

<sup>1158</sup> Blanco y Negro, 28 de agosto de 1910, p. 14.

y ondulantes. Esta novedad es preciso cogerla sin reservas, porque es una monada<sup>1159</sup>.

Algunas recordaban o incluso imitaban los antiguos de cachemir de la India, aunque seguramente de tejidos más finos:

*Los echarpes siguen haciendo furor y son innumerables las combinaciones que se hacen. Después de los sencillos de seda negra forrada de blanco, hay los de Chantilly blanco revoile de gasa negra que son ideales. Muy originales también los de crespón imitando los antiguos cachemires de la India<sup>1160</sup>.*

## ▪ Los peinados

Los peinados tuvieron su evolución y sufrieron los mismos vaivenes que los sombreros, a los que estaban claramente sometidos puesto que el modo de disponerlos determinaba el tipo de peinado. En este año, parecía que los peinados de corte clásico que dividían la cabeza en dos, con la raya en medio, habían vuelto a ponerse de moda:

*Evolución de la horrible calotte (...) ahora la línea absolutamente griega se impone; es decir el moño a bouclés o a coques en medio de la cabeza rodeado de una torsade muy ligera, y por delante se divide el pelo con una raya, volviéndolo a su aire sin crepé para que la cabeza resulte pequeña. Algunos ricitos très flous se escapan sobre la frente<sup>1161</sup>.*

Este calote era un tipo de recogido que se colocaba encima de la cabeza a modo de casquete. Los rizos seguían de moda y hasta los años veinte con la introducción del pelo corto y liso de la *garçonne*, no desaparecieron como ideal de belleza: x

*Los rizos ligeros y graciosos vuelven a ser el único adorno de las cabezas que afortunadamente han abolido la calotte Calot y las voluminosas trenzas. La tendencia griega se acentúa por momentos y como en realidad es muy artística es de esperar que dure algún tiempo<sup>1162</sup>.*

Respecto a los adornos parecía que habían decaído y que imperaba por todos lados la sencillez de estos aderezos: *Lo que el buen gusto aconseja es un hilo de perlas o de brillantes entre rizos muy ligeros<sup>1163</sup>* (Ilustración 435).

---

<sup>1159</sup> Blanco y Negro, 15 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1160</sup> Blanco y Negro, 4 de septiembre de 1910, p. 14.

<sup>1161</sup> Blanco y Negro, 17 de julio de 1910, p. 14.

<sup>1162</sup> Blanco y Negro, 31 de julio de 1910, p. 15.

<sup>1163</sup> Blanco y Negro, 25 de diciembre de 1910, p. 14.

## ▪ La moda en nuevos escenarios

En 1910 el ideal de la nueva mujer ya había cogido cierta fuerza. Dotada de una mayor libertad de movimientos, buscó una información sobre la moda que le permitiera desenvolverse en un mundo diferente de diversión y de entretenimiento. Una nueva variedad de prendas entró en escena de forma preferente, relegando a un segundo plano, la ropa relacionada con los espacios domésticos: el traje de estar en casa, el de recibir, o el *tea gown* doméstico.

La hora del té había llegado a ser más precisa que la del almuerzo o la cena, convirtiéndose en una necesidad social imperiosa que no se podía eludir. En las nuevas circunstancias dejó de ser necesario tomarlo en casa sustituyendo los espacios domésticos por los nuevos hoteles y restaurantes de moda:

*Hace poco tiempo me ocupé de los tea gowns, encantadores; pero hoy voy a describir algunas toilettes para tomar el té fuera de casa. Aquí hay innumerables restaurants de todas categorías; cada uno tiene su clientela especial, que acude invariablemente de cuatro y media a cinco para tomar su merienda (...) Es muy interesante observar con espíritu investigador a varias personas que no se conocen entre sí y que se reúnen en un sitio donde la moda, con su tiránica voluntad, las manda que vayan “Yo voy al Ritz porque es donde sirven mejor el te” dice ideal poniéndose un abrigo de armiño guarnecido de renard bleu, que cubre por completo un sencillo vestido de gasa blanca con bодоques negros, sin más adorno que la guimpe de encaje y una falda de liberty azul turquesa<sup>1164</sup>.*

Para las señoras elegantes, los hoteles, casinos y otros sitios similares tenían un encanto muy especial, lo que antes se realizaba en las viviendas particulares, ahora se traslada a estos lugares: *La mayoría no sabe si el té es bueno o malo; pero para ver toilettes extraordinarias, ver mujeres elegantes y saber noticias del gran mundo, hay que ir al Ritz<sup>1165</sup>.*

La elegancia de los hoteles de lujo de París y Londres llegó muy pronto a Madrid con la inauguración del Ritz, situado en el Paseo del Prado. Su construcción

---

<sup>1164</sup> *Blanco y Negro*, 18 de diciembre de 1910, p. 14.

<sup>1165</sup> *Ibidem*. La asistencia a estos hoteles por parte de las clases altas había desbancado la afluencia de los salones, la sociedad elegante que durante el siglo XIX había frecuentado salones reconocidos, ahora cambia los espacios, privados y selectos, por otros de carácter público pero igualmente selectos: «Pero esta costumbre social experimenta significativos cambios en el periodo que abarca los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, a causa de varios factores: el cambio social (que determina una decadencia del salón de ancha base, al modo de antaño, y un predominio de las cotteries), el desplazamiento de bailes y banquetes desde los palacios a hoteles de reciente construcción como el Ritz y el Palace, y las guerras (que inciden en el cierre de los salones). Todo ello conduce a la decadencia del salón», EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones...

fue promovida por el mismo Alfonso XIII, quién además invirtió una importante suma de dinero y lo inauguró el 2 de octubre de 1910<sup>1166</sup>. Rápidamente se convirtió en uno de los referentes de la vida social y cultural de la capital, de la misma manera que ocurría en otras ciudades europeas.

Para los almuerzos, también se cambiaron las costumbres y fue cada vez más frecuente salir a comer a los restaurantes de moda<sup>1167</sup>. Armonville describe algunos modelos para estos eventos; estos vestidos se simplificaron en gran manera, apenas iban decorados con encajes, todo lo más se superponían distintos tejidos, para dar un cierto movimiento y el contrapunto lo marcaba el sombrero que mantenía las grandes proporciones y sobre el que recaía gran parte del peso artístico:

*A la hora del almuerzo se encuentran en los restaurants a la moda preciosos modelos en paño blanco o bleu de roy, cortos con cinturones la mayoría, y algunos sin cuello; los que tiene gabán tailleurs, se sujetan con un cinturón de cuero muy flexible, verde o cereza. Las toques que completan estos vestidos son muy grandes, en los mismos tonos o que difieran poco, y adornadas con ala Mephisto a un lado o con un gros pont d'aigrettes<sup>1168</sup>.*

Estos cambios en los hábitos sociales saltaban a las páginas de moda manifestando la importante influencia que ejercían en el presente. Si en el pasado las salidas se encaminaban a la Iglesia para asistir a los oficios religiosos o todo lo más, para realizar las visitas de cortesía establecidas, ahora la realidad que rodeaba a la mujer era otra:

*Que nuestras tatarabuelas se encerrasen en aquellos vestidos de medio paso, se comprende, porque sus costumbres no exigían comodidad para moverse. Iban a oír misa á la iglesia más próxima, y el resto del día lo pasaban en su casa ocupadas en sus labores, con excepción de seis o siete veces en el año que salían para hacer visitas. Pero hoy que se vive a la inglesa, saliendo a todas horas recorriendo la ciudad de extremo a extremo con paso no rápido, sino vertiginoso, que se patina y se juega al tennis, no se concibe que se adopte una moda tan en contra de las necesidades actuales<sup>1169</sup>.*

---

<sup>1166</sup> Blanco y Negro, 9 de octubre de 1910, p. 14.

<sup>1167</sup> El hecho de salir a comer no era una novedad si no que ya se había iniciado esta costumbre a mediados de siglo «se va a generalizar la costumbre de comer fuera de casa, de reunirse a comer en los que ya van llamándose restaurant y no fonda», de ahí que desde muy pronto se empezaran a difundir y a generalizar «breves manualitos sobre el arte de sentarse a la mesa», MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIX...*, vol. 2, p. 319.

<sup>1168</sup> Blanco y Negro, 1 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1169</sup> Blanco y Negro, 22 de junio de 1910, p. 15.

El deporte fue uno de los entretenimientos que tuvieron más difusión y que revolucionaron, en gran manera, las prendas de moda. No obstante, también se mantenían otras actividades de mayor tradición como era la pintura, pero ahora también se buscaban otros espacios para realizarla, el *plein air* se puso de moda, algunos pintores como Sorolla o Emilio Sala muy dados al retrato femenino realizaron algunas obras con esta temática (Ilustración 453). Cuando el calor reclamaba la salida al campo, para realizar estas actividades se necesitaba la ropa adecuada:

*Sobre le vestido de batista corto por supuesto, se puede poner un delantal tan mono como original. Es de toil celeste, en forma de kimono, abrochado a la espalda. Dos cenefas estampadas, con flores de tonos muy pálidos, rodean el escote que se abre en pico, y sujetan la manga con un puño para evitar que el brazo o el vestido puedan mancharse. Una banda de las mismas cenefas cosidas al borde derecho de la espalda, un poco más debajo de la cintura, hará que este cruce sobre el lado izquierdo, y envolviendo la figura se anudan los extremos formando un lazo. El complemento será una pamela inmensa de paja de Italia con un ramo de flores que armonicen con las del delantal*<sup>1170</sup>.



Ilustración 453: Sorolla y Bastida, María pintando en El Pardo. Colección particular, 1907



Ilustración 454 : Emilio Sala. Plein air, 26 de marzo 1904

Para los casinos la condesa describió algunos de esos vestidos realizados con tejidos vaporosos, que se confeccionaban con doble tela velada por muselinas transparentes:

*El primer vestido: El viso es de tafetán cereza aparece a través de una broderie anglaise de relieve, formando un dibujo simétrico y separado; una túnica de muselina de seda azul marino lo cubre por completo, adornando el cuerpo con un delicioso petit col abbé en moire antique del mismo color*

<sup>1170</sup> Blanco y Negro, 17 de julio de 1910, p. 14.

*(...) la pluma parece ser el adorno predilecto por ahora; se pone al borde de las faldas y al final de las caídas del cinturón.*

*Otra toilette de casino que más adelante puede servir para comidas íntimas es de crespón de chine azul pálido, voilé de muselina de seda rosa perleé blanc<sup>1171</sup>. Dos bouquets de rosas pompón sujetan la muselina al borde de la falda.<sup>1172</sup>*

Para los trajes de noche uno de los tejidos elegidos fue el crespón rosa o el azul, muy pálidos con el *indispensable cinturón de terciopelo negro, con o sin caídas*. (Ilustración 431). Aunque estos cinturones tendían a desaparecer sustituidos por la muselina de seda del mismo color que el vestido. Por otro lado, combinaciones inusuales se empiezan a poner de moda la unión de pieles y encajes, no es algo nuevo ha sido siempre de un efecto precioso y de una delicadeza exquisita<sup>1173</sup>.

Sobre los vestidos de baile, recepción y ópera, también dio indicaciones muy precisas<sup>1174</sup>: en el invierno los vestidos para baile fueron de *tissu lamés en oro o plata, de brocado o de tul perle*. El tipo de hechura el consabido estilo Directorio o Imperio. Para tener la información necesaria sobre la singularidad de estas formas, los modistos y diseñadores consultaban los grabados antiguos de la Biblioteca Nacional de París. Estos vestidos estaban provistos de grandes escotes y se llevaban los brazos desnudos; el talle era alto, reduciendo el cuerpo utilizando la menor cantidad de tela posible. Para las recepciones según auguró Armonville volvieron las colas largas pero cuadradas, (Ilustración 437), en cambio para la Ópera *más cortas y puntiagudas. También se hacen con dos picos rematados con borlas; es gracioso y de una novedad inesperada* (Ilustración 435). Estas colas, a modo de apéndice residual asomaban discretamente en consonancia con un estilo diferente, mucho más depurado.

En 1910, el hipódromo continuaba siendo el espacio por excelencia para mostrar las novedades de la moda. Los modistos reservaban sus creaciones, con idea de lanzarlas la semana de los grandes premios. Durante este año se procuraron nuevos tejidos que entraron en escena con un colorido de matices suaves y delicados,

---

<sup>1171</sup> El rosa perlado o rosa perla, según el *Diccionario* se define como «coloración específica semiblanquecina, rojo purpúrea y semineutra, cuya sugerencia origen corresponde a la pigmentación predominante que presenta la variedad rosácea de la “perla”. Denominación común de las coloraciones rosa amarillenta clara y rosa amarillenta pálida», SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal...*, p. 779.

<sup>1172</sup> *Blanco y Negro*, 25 de septiembre de 1910, p. 14.

<sup>1173</sup> *Blanco y Negro*, 9 de octubre de 1910, p. 14.

<sup>1174</sup> *Blanco y Negro*, 6 de noviembre de 1910, p. 14.

desbancando las estridencias cromáticas y las combinaciones brillantes. La paleta clara se acomodaba mucho mejor a los tejidos de menor cuerpo:

*Los modistos guardan absoluta reserva sobre las maravillas que lanzarán en la gran semana deportiva, para no disgustar a sus clientes, que sueñan con el placer de eclipsar a sus mejores amigas. Nos aseguran que veremos deliciosas muselinas de seda o gasas ennuageant suavemente los foulards y las charmeuses, de tonalidad dulce y borrosa.*<sup>1175</sup>

Como ya hemos visto también en los hipódromos se daba cita lo que las cornistas identificaban con una moda excéntrica, exagerada o incluso escandalosa, ya lo hemos visto en el suceso de Longchamps que tuvo lugar en 1907, cuando Margaine Lacroix, presentó a sus tres modelos sin corsé. También Armonville, criticó alguna de estas exageraciones a las que acusaba de *extravagantes*. Se refiere a unas nuevas formas de corte oriental que estaban proliferando y que aparecieron en el hipódromo de Auteuil<sup>1176</sup>:

*En Auteuil obtuvieron un verdadero succès de curiosidad, más bien que de entusiasmo, tres señoras a quienes yo adjudicaría el Grand Prix de extravagantes. Sus toilettes querían ser Directorio; pero más bien hubieran pasado por japonesas.*

En la descripción que hacía de estas prendas, lo extravagante venía por la decoración orientalizante del tejido:

*Una de ellas estaba hecha de raso parma y raso negro; sobre la unión de estos colores, tenía grabado en tono azul porcelana, inmensos crisantemos, y una faja de liberty negro rodeaba el talle.*

Pero quizá lo que se consideraba una extravagancia mayor era dejar al descubierto los pies y, sobre todo, los tobillos<sup>1177</sup>; o que la superposición de tejidos no fuera lo suficientemente tupida de manera que dejara intuir la silueta. Armonville, era una cronista conservadora poco amiga de todo lo que podía considerarse poco decoroso o que rallara lo inmoral<sup>1178</sup>:

---

<sup>1175</sup> *Blanco y Negro*, 15 de junio de 1910, p. 14.

<sup>1176</sup> *Blanco y Negro*, 25 de diciembre de 1910, p. 14.

<sup>1177</sup> Como explica Morales, resultaba chocante la manera de enseñar o insinuar parte del busto femenino con escotes generosos y el reparo en descubrir los tobillos: «es curioso notar, sin embargo, que estos escotes generosos, estos vistosos escaparates de viva y palpitante escultura femenina y pródiga, rutilante joyería, no atraían tanto la atención —ni, sobre todo, las malicias— de los hombres como un tobillo bien torneado, fugazmente entrevistado en un día de lluvia o al subir a un tranvía», MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*, p. 109.

<sup>1178</sup> Estas nuevas formas, que dejaban al descubierto una cierta autonomía de las mujeres al darle una mayor libertad de movimientos y que era fruto del gran cambio social acaecido, al cabo de un tiempo tuvo sus detractores por considerarlas inmorales: las transparencias, la supresión de mangas,

*La segunda era de terciopelo azul marino, cerrada por delante hasta la rodilla, y desde ahí, abierta sobre la falda de tissu, que dejaba al descubierto los pies y los tobillos (...) La tercera traspasaba los límites del atrevimiento. Era toda de point de Milán, muy fino, sobre muselina de seda rosa, y revoile de gasa azul marino soutache del mismo tono, sin más vuelo que puramente el preciso para echar a andar el paso y con un viso casi tan transparente como la gasa.*

Finalmente para criticar estos excesos formuló algunas cuestiones juiciosas para que la lectora entrara en razón y fuera consciente de que una moda poco respetable no podía subsistir:

*¿Será posible que llegemos a llamar moda a lo que en realidad es una carencia total de juicio? quizá tengamos esa desgracia, como nos ha ocurrido con las faldas estrechas, que al principio todas las señoras las ridiculizaban alegando como excusa que la moda lo exige.*

Durante la época otoñal y antes de que el invierno lo impidiera, se hacían excursiones al campo para las que debía llevarse la ropa adecuada también sometida a las directrices de la moda, por eso era normal que en los meses previos se fueron anunciando las modas otoñales. La prenda para ir de excursión seguía siendo el traje sastre los ya mencionados *tailleurs*:

*Para el campo lo más práctico son los tailleurs, que este año se hace con un género nuevo que se llama cote de cheval. Es un tejido muy bonito y sólido para excursiones en coche o á pie. Como colores favoritos, todas las variantes del beige, hasta el castor. También se usan mucho los azules sobre todo el bleu de roy<sup>1179</sup>, pero este tono no se lo aconsejo á mis amables lectoras, porque es muy delicado y recoge todo el polvo; creo más útiles los beiges y los grises. Para esta clase de tailleurs, son indispensables los toques de fieltro flexible. Esta ha sido una de las ideas más bonitas de la fantasía moderna. Este toque está llamado a ser el encanto, especialmente de las sportswoman<sup>1180</sup>.*

---

la decadencia de los cuellos que había sido desmedidamente altos hasta casi rozar las orejas sustituyéndolos por escotes pronunciados, las faldas que iniciaban su carrera ascendente dejando al descubierto cada vez más pierna; las estrecheces, etc.; fueron objeto de duras críticas por parte de sectores religiosos y políticos. Von Boehn relata algunos de estos excesos «vieronse trajes en los que las que los lucían parecían no llevar sobre el cuerpo más que una ligera camisa de seda, sin nada debajo. Las faldas estrechas delataban toda la estructura de la parte inferior del cuerpo». Además de obispos y otras autoridades alemanas que dieron directrices claras sobre la modestia en el vestir en el Estado de Illionis se dictaron leyes del decoro que decían entre otras cosas «1º se prohíbe a toda mujer llevar faldas o refajos cuyo borde, hallándose aquélla de pie, se levante más de quince centímetros del suelo. 2º quedan absolutamente prohibidos los vestidos que marquen de un modo sensual las líneas del cuerpo femenino...» VON BOEHN, Max, *La moda el traje y las costumbres...*, p. 172.

<sup>1179</sup> Se refiere al azul real «Denominación común de las coloraciones azul profunda, azul oscura, azul moderada, azul viva, azul fuerte, azul purpurea viva, azul purpurea fuerte, azul purpurea profunda y azul purpurea moderada» *Diccionario del color...*, p. 139.

<sup>1180</sup> *Blanco y Negro*, 2 de octubre de 1910, p. 14.

Las descripciones de Armonville transformaron la manera de comunicar la moda desde 1910 hasta los años treinta, con una estructura que apenas tuvo variaciones a lo largo de los casi treinta años que se publicó, acercando la moda a las lectoras semana tras semana.

A modo de conclusión de este noveno capítulo, el más extenso de la tesis, hemos querido recoger en la siguiente tabla la frecuencia con la que se publicaron las crónicas desde sus orígenes, hasta diciembre de 1910, con un total como se puede apreciar de ciento setenta y dos crónicas consideradas como tales (no hemos incluido las crónicas de JJ Cadenas por no tratarse de un información de moda al estilo de las crónicas sino más bien una lectura personal), por esa razón en el año 1909 aparecen solo siete crónicas de moda, entendemos que si se hablaba de la moda desde otra perspectiva los editores no vieron conveniente reincidir añadiendo una crónica de moda. Podemos afirmar que a partir de 1904 estas crónicas fueron más constantes y numerosas, hasta llegar en 1910 a publicarse todas las semanas. A través de este recorrido de casi veinte años se ha podido realizar una verdadera historia de la evolución del traje a partir de los textos y las imágenes que nos ofrece la revista.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	T
1891							1						1
1892	1			1		1							3
1893					1	1	1						3
1894													0
1895											1		1
1896						1				1	2		4
1897		1					1		1				3
1898													0
1899				1	1								2
1900							1	1	3	2	1	2	10
1901	4	3	3	1		1				1	1		14
1902		1	2							1			4
1903	1												1
1904	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12
1905				1	1		1			2	2	3	10
1906	1	1	1	1	1			1	2	2	2	1	13
1907	2	2	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	19
1908	2	4	2	2	1	3	1	3	2	2	4	3	29
1909	1	1	1	1						1	1	1	7
1910	1	1	1	3	1	5	3	4	4	5	4	4	36
T	14	15	13	14	9	15	11	12	14	19	20	16	172

*Tabla 9: Numero total de cronicas de moda distribuídas por meses y años (1891-1910)*

## 10. LOS EXCESOS DE LA MODA Y LA CARICATURA

Muchos de los autores habituales de la revista, caricaturizaron en textos y dibujos algunos de los aspectos que resultaban exagerados, llegando a ser objeto de sátira mordaz y llena de humor. Pérez Rojas considera que durante los primeros años del siglo XX «la moda era por lo general un motivo que se prestaba fácilmente a la caricaturización exagerada»<sup>1181</sup>.

Al inicio de la revista, Enrique Sepúlveda en *Los boas sueltos*<sup>1182</sup> personalizó el *juicioso sentido práctico masculino*, inaugurando este modo de referir algunos aspectos de la indumentaria que a los ojos de los varones resultaban extravagantes y cómicos:

*Con tal de enseñar pronto un boa de metro y medio, y poder enseñarlo con vestido de invierno y de verano aunque sea en medio de la Canícula, todo lo demás no importa. Y si la virgen loca se ahoga, a nadie le interesa evitarlo más que al despótico tirano que impone desde el Neva, a nuestras mujeres, esa excentricidad.*

Con este comentario satírico, deja en entredicho el gusto de las mujeres, que enloquecen con el deseo de llevar estas prendas. Ya haga frío o calor, se lleve traje de paseo o se esté en casa, se abusa de su uso, llegando a lo grotesco cuando se empelaba en el momento más tórrido del verano madrileño. En estas notas críticas, subyace cierta incomprensión provocada por la perplejidad que les producían algunas costumbres y usos de las mujeres en las que veían una cierta irracionalidad; cegadas

---

<sup>1181</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier, *La ciudad placentera...*, p. 102.

<sup>1182</sup> *Blanco y Negro*, 18 de diciembre de 1892, p. 10.

por la tiranía de la moda, faltas de sentido común y siguiendo ciertos gustos exagerados, caían fácilmente en lo ridículo.

Los excesos del vestido, vistos por sus contemporáneos y denunciados de esta manera cómica, influyeron, junto con otros factores, a que la moda se configurara a partir de una concepción de la vida mucho más práctica, en la que los nuevos conceptos de higiene y confort entablaron una lucha abierta con la estética efectista y superflua de las décadas anteriores.

Una de las críticas que se dejaban entrever fue la excesiva atención al cuidado de la imagen y sobre todo el gasto que suponía la compra constante de vestidos y complementos. En el artículo de Eduardo de Lustonó<sup>1183</sup>: *La mujer a la moda*<sup>1184</sup>, describe una escena habitual: el teatro. Pero en el teatro lo importante no era la obra que se representaba, ni la presencia de la destacada soprano, lo importante era la entrada triunfal de una dama a la que el cronista identifica como *la mujer a la moda* y que causaba profunda admiración entre los espectadores. Según la visión masculina, para que una mujer llegara a gozar de ese calificativo, debía de pasar por un camino *lleno de abrojos, tropiezos y ansiedades*. El autor plasma la excesiva sumisión por *ir a la moda* y el anhelado deseo de admiración que les movía constantemente:

*Adivinar el gusto de todos y de cada uno, sorprender el secreto de la fascinación; asimilarse todas las bellezas del mundo, del arte y de la industria, para hacer de su belleza una cosa especial e indefinible; crear una atmosfera de encanto, y envolver en ella y arrastrar en pos de sí una multitud frívola; ganar, en fin, á fuerzas de previsión, de originalidad y talento, los sufragios individuales: he aquí la inmensa tarea que se impone la mujer que aspira a sentarse en el trono de la elegancia.*

---

<sup>1183</sup> Eduardo Lustonó (1849-1906), escritor madrileño, fue redactor de periódicos importantes como *Fígaro*, *La Iberia*, *Las Novedades*, *Madrid Cómico*, *La Correspondencia Literaria*, *Heraldo*, *Gente Vieja*, *La Ilustración Española y Americana* y *Blanco y Negro*. «Abandonó pronto sus estudios universitarios para dedicarse activamente al periodismo, colaborando en empresas como *Fígaro*, *Doña Manuela*, *La Iberia*, *Las Novedades*, *Madrid Cómico*, *La Correspondencia Literaria*, *Gente Vieja* o *Blanco y Negro*. Logró hacerse muy popular en el panorama literario y teatral del momento. (...) Lustonó mostró un humor mordaz, alegre, de gran ingenio, que, sin embargo, le ocasionó más de un problema; debido a esa vertiente satírica de sus obras sufrió varios procesos «judiciales» y fue desterrado. En el ámbito teatral, su producción, aparecida con frecuencia tras el seudónimo *Albillo*, se enmarca en el género chico, al que dignificó con sus piezas repletas de ironía, inteligente ingenio y elegante humor. Trabajó, como la mayoría, con colaboradores varios; algunos de los más asiduos fueron Eduardo Saco y Miguel Ramos Carrión. De sus obras cabe recordar las siguientes: *La cómicomanía* y *¡No más ciegos!*, ambas con Eduardo Saco, *Por un agujero. Basta de suegros*, *Santiago y... a ellas*, *Manzanos y guindos*, y *Un sarao y una soirée*, con Ramos Carrión». En [http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor\\_lustono.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_lustono.shtml). Consultado el 1 de agosto 2014.

<sup>1184</sup> *Blanco y Negro*, 18 de Febrero de 1893, pp. 11 y 12.

A finales de siglo, no era tanto el atributo nobiliario, sino escuetamente la mujer —cualquiera que fuera su posición— la que deseaba suscitar esta admiración, porque se encontraba en condiciones de poder hacerlo. Lo lograba, cuidando su porte exterior —vestido, ademanes y gestos— y yendo a la moda; solo con una presencia en la que se reconociesen todos esos valores y donde imperara el buen gusto y el buen tono, conseguía su triunfo.

En esta nueva sociedad elegante y menos jerarquizada, se había pasado de la admiración por la posición, a la admiración por la apariencia. Aunque seguía siendo una realidad que aquellas damas con status social y económico, tenían más posibilidades de ir a la moda y eran un buen referente de estilo para las nuevas clases ascendentes, pero siempre sin perder de vista que era la elegancia la que las hacía indiscutiblemente singulares; aunque si coincidían los dos se podía llegar a cotas más altas:

*(...)No necesita ser hermosa: serlo no es seguramente una inconveniente, pero le basta que parezca agradable. Es probable que deba ser rica: hasta el punto que sus caprichos de toilette no encuentren nunca a su paso la barrera prosaica de la economía. También debe de ser libre. Libre como lo es la mujer joven y viuda, ó la casada que no tiene que sujetarse a vulgares ocupaciones, y vive en el gran mundo, donde la tradición ha cortado con el cuchillo del ridículo ciertos pequeños lazos que sujetan á otras mujeres á la voluntad ajena.*

Es interesante destacar la referencia que hace el autor a la idea de mujer libre, ciertamente atrevido y avanzado. Libre es aquella que no tiene la carga familiar o lo que califica como vulgares ocupaciones. Aunque da un paso revelador en la consideración de la mujer, dotándola de *talento*, la visión de esta sigue rondando la esfera del tópico que dudaba de su capacidad intelectual:

*El talento, entendámoslo bien, el talento femenino, ese talento múltiple que agujonea la vanidad, que es frívolo y profundo a la vez pronto en la percepción, más rápido aún en la síntesis, brillante y fugaz, que siente aunque no razona, que comprende aunque no define; ese talento es condición tan indispensable, que puede decirse que en ella estriban todas las demás condiciones, las cuales completa y utiliza como medios de una obra y armas para un combate.*

Todavía se afirmaba que tenía talento pero que *no era capaz de razonar*. El tono del artículo era más bien irónico y la moraleja final sentenciaba que lo correcto era no ambicionar el prototipo de mujer que vivía supeditada a los dictados de la moda. Otro aspecto negativo era el afán de competitividad y el deseo de triunfo sobre

las otras mujeres; la fama, el éxito, el destacar sobre el grupo se buscaba por encima de todo, la aceptación social identificada con *el qué dirán* pesaba mucho. El consejo final: era no ambicionar tal deseo por lo costoso y efímero que resultaba:

*¡Triunfa! ¡Cuántas ansiedades, cuántos temores, cuántos temores, cuantos prodigios de buen gusto, cuantos padecimientos físicos, cuantas angustias, cuantos insomnios quizás no le ha costado su triunfo! Y no ha concluido aún (...) ¿Y para qué toda esa lucha? No suspiréis ahogando un deseo; no envidiéis su fortuna; no ambicionéis lectoras del Blanco y Negro, ser mujer a la moda. Es un poder que pesa como todos los poderes; es un orgullo que se expía con muchos despechos, y es una felicidad de un día que se apaga a veces con muchas lágrimas.*

A pesar de la crítica, dentro de los cánones sociales, para las mujeres este excesivo interés podía tener su razón de ser, pero en el caso de los hombres resultaba ridículo; como aparece en el artículo titulado *Narciso*<sup>1185</sup>, escrito por Francisco Flores García<sup>1186</sup>, se criticaba la pedantería y el exceso de atención al físico masculino personalizado en la figura de Narciso *que ni en un solo instante se olvida del aderezo de su persona*:

*El sastre, el zapatero, el sombrerero, el camisero y demás industriales que contribuían a cubrir (valga la palabra) y hermohear el bípedo implume, como diría un académico trasnochado, son las únicas personas dignas de aprecio, y aun de admiración, para Narciso.*

*El corbatero y la planchadora ejercen también grandísima influencia en sus destinos. Una pechera bien charolada y unos puños blanquísimos que se escapan oportunamente de las mangas de la levita, pueden labrar en momentos determinados la ventura de nuestro héroe (...) Siempre está en situación, como se dice en el lenguaje de bastidores, y ni un solo instante se olvida del aderezo de su interesante persona (...) El narciso que no es actor observa con el mismo prejuicio al público callejero, creyendo modestamente que todo el mundo se fija en él y que producen un efecto decisivo (...) y se pone en ridículo una vez más, aunque el crea lo contrario. (...)*

*La conversación de Narciso es como su persona, irresistible e inaguantable. El yo, inmodesto y satánico, jamás se le cae de los labios, y la*

---

<sup>1185</sup> *Blanco y Negro*, 10 de marzo de 1894, p. 10.

<sup>1186</sup> Francisco Flores García (1846-1917) tuvo contacto con el mundo de las letras como tipógrafo. Vivió durante un tiempo en Francia, donde se aficionó al teatro, de regreso, trabajó como periodista, fundó en Málaga el periódico *El Nuevo Día* y dirigió en Madrid *El Pueblo*. Colaboró en publicaciones diversas, generalmente de tendencia republicana; de aquí nacieron muchos de sus conflictos y problemas. Llegó a ser director del Teatro Lara durante un tiempo. Gracias a su facilidad para el verso y la prosa, su capacidad de observación y su cultura, la obra de Francisco Flores ha sido una de las mejor valoradas, en todas sus vertientes genéricas: novelas, cuentos, artículos, crónicas y piezas teatrales. En:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor\\_flores.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_flores.shtml) Consultado el 1 de agosto de 2014.

*frivolidad, la insustancialidad, mejor dicho, informa todos sus razonamientos, de los cuales se deduce que no está bien informado en punto a educación.*

*Hay quién conoce el tipo y se burla de él donosamente, tomándole el pelo, como ahora se dice.*

*— ¡Hola, Narciso! (suele decirle quién le conoce bien) ¿Dónde se ha hecho usted esa levita?*

*— ¿Por qué lo pregunta usted? ¿Por la elegancia del corte y lo bien que me cae?*

*—Al revés; porque parece una levita de la calle de Toledo, acera de la izquierda...*

*El asombro y la indignación se pintan en el rostro de Narciso.*

*Su interlocutor prosigue:*

*—siendo usted elegante de suyo, parece que lleva usted un trapo sobre los hombros, o que la levita está colgada de una percha (...)*

*Al llegar a este punto Narciso se revuelve groserísimo y dice toda suerte de inconveniencias (...)*

*El que desea, por el contrario dar un buen rato a Narciso, no tiene más que volver la oración por pasiva y decirle que la levita está bien cortada. Y sobre todo, que él la lleva divinamente (...). El gran defecto de los hombres guapos no es que lo sean, sino que lo sepan ellos. (...) y se ponen en ridículo una vez más, aunque el crea lo contrario.*

Hasta el siglo XVIII, y fundamentalmente durante este, primaba la idea de que la moda afectaba a los dos sexos; es más, cuando se criticaban los excesos, esta crítica iba de igual manera dirigida a hombres y mujeres; sin embargo, fue en el siglo XIX cuando se inició, lo que algunos pensadores —entre ellos Flügel— denominaron la gran renuncia masculina. Hasta ese siglo la diferencia entre la moda masculina y la femenina no estaba tan acusada y se podían ver ciertas similitudes: en tejidos, bordados, colores y sobre todo en la suntuosidad. Pero a partir de entonces, lo que se veía con admiración en el caso de las mujeres —la coquetería, el deseo de producir fascinación o de provocar la adulación—, en el caso de los hombres resultaba ridículo y objeto de burla. Los roles de la apariencia estaban muy diversificados y aunque el buen tono, la elegancia, las buenas maneras, eran necesarias en unos y otros, el exceso de preocupación por el aspecto, no resultaba apropiado en el público masculino.

Esta descripción satírica recuerda al legendario *bello Brummell*<sup>1187</sup>. Durante el siglo XIX y especialmente en el romanticismo surgió el dandismo como corriente estética fundamentada en la idea de la distinción social a través de la apariencia

---

<sup>1187</sup> George Bryan Brummell, conocido como *Beau Brummell* (1778-1840) interesado por liderar la moda y la apariencia masculina en la sociedad inglesa de la época de Jorge IV preocupado, hasta el extremo, por lograr un porte cargado de detalles de buen gusto, con una originalidad a veces llamativa en el modo de vestir.

como era el caso de Brummell<sup>1188</sup>. No obstante el dandismo en España no tuvo la misma aceptación que en otros países; aunque se dieron casos, más bien resultaba algo ridículo o poco acorde con la mentalidad imperante, por encontrarse fuera de los ideales masculinos. Por esta razón, no pocas veces era ridiculizado, no había aceptación social para un hombre que como definió Thomas Carlyle su «estado, oficio y existencia consisten en llevar trajes»<sup>1189</sup>, o para aquel al que las vestimentas le resultaran excesivamente significativas. Como dice Sennet, en el siglo XIX leer en las apariencias e intérpretalas, era una manera de llegar a un conocimiento más profundo de la persona<sup>1190</sup>.

El asunto que más sufrió la crítica mordaz de escritores y dibujantes fue el sombrero ya fuera por el exceso de la decoración o por la exageración de su tamaño.

En el campo de las imágenes, la representación de los excesos de la moda se realizó a través de los dibujos y caricaturas de algunos de los colaboradores más destacados de *Blanco y Negro*, como Ramón Cilla, Mecachis o Joaquín Xaudaró.

Una de las primeras viñetas alegóricas y caricaturescas que ridiculizaban los sombreros, se publicó en 1901, su autor fue Rojas<sup>1191</sup>, (Ilustración 455) a partir de este momento, protagonizaron una buena parte de chistes y páginas cómicas. Las grandes dimensiones de estos artilugios y algunas extravagancias fueron temas más que repetidos, a partir de 1900.

Pero fue sobre todo a partir de 1909, en el momento en el que los sombreros adoptaron las máximas dimensiones, cuando los dibujantes Cilla, Jean o Ape<sup>1192</sup>, los hicieron objeto de expresión cómica (Ilustración 456 y siguientes).

---

<sup>1188</sup> Como afirma Pena «ha simbolizado hasta tal punto el ideal de la elegancia masculina que su estilo ha logrado consagrarse y todavía hoy buena parte de los hombres lo comparten: cabello limpio y bien cepillado, minuciosa higiene personal, traje límpidamente cortado y sin la menor arruga», PENA, GONZÁLEZ, Pablo. «Dandismo y juventud...», p. 212.

<sup>1189</sup> CARLYLE Tomas., *Sartor Resartus*, Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía., 1905, vol. II, p. 141.

<sup>1190</sup> «En el siglo XIX uno conocía realmente a una persona comprendiéndola a nivel más concreto, que consistía en los detalles de ropas, lenguaje y comportamiento. En las ropas y el lenguaje de París en la época de Balzac, las apariencias no estaban por lo tanto a distancia del yo, sino que eran más bien indicios del sentimiento privado», SENNETT, Richard. *El declive del hombre...*, p.193.

<sup>1191</sup> Es posible que se trate de Luis Fernando Rojas Chaparro (1857-1942), ilustrador y caricaturista chileno que colaboró en numerosos periódicos de la época.

<sup>1192</sup> De los ilustradores que firman como Jean y Ape, no hemos conseguido información.

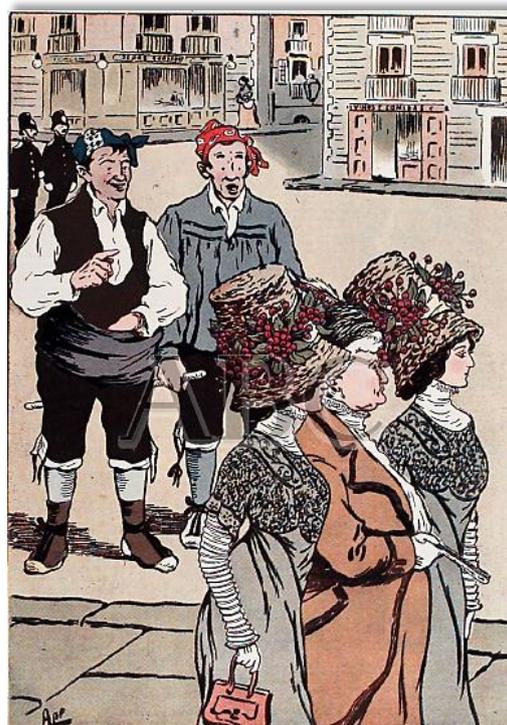
LECTURA INTERRUPTA, por ROJAS



Ilustración 455: Rojas. Lectura interrumpida, 17 de diciembre de 1901



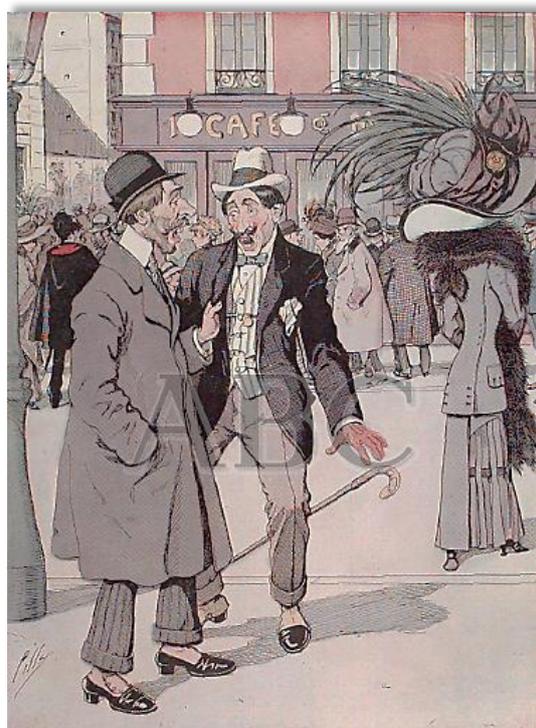
*Ilustración 456: Jean. Ilusión óptica, 20 de febrero de 1909*



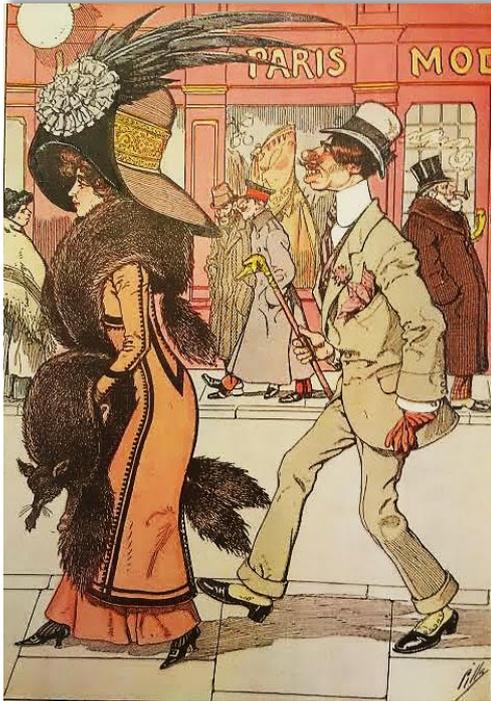
*Ilustración 457 Ape. La moda, 16 de octubre de 1909*



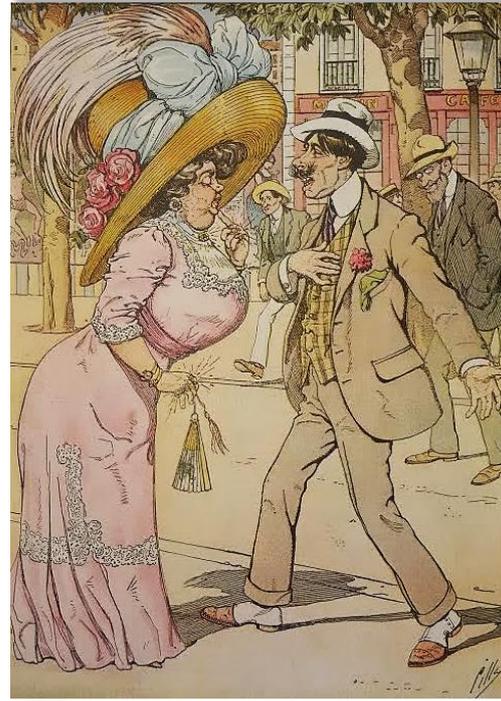
*Ilustración 458: Cilla. La última moda, 6 de febrero de 1909*



*Ilustración 459: Cilla. Buenos informe, 11 de diciembre de 1910*



*Ilustración 460: Cilla. Los Irresistibles, 13 de noviembre de 1910*



*Ilustración 461: Cilla. La Lucha por la existencia, 8 de junio de 1910*



*Ilustración 462: Márquez, Tiroteó, 25 de diciembre de 1910*

También fue tema que inspiró alguno de los relatos como el pequeño cuento *Noche toledana*<sup>1193</sup> escrito por Antonio Sánchez Pérez, relata la asistencia a la Zarzuela de un personaje *Romarico, taciturno y solitario*, que para matar el hastío y la soledad asistió a una representación en la Zarzuela, rodeado de bellas damas. El autor en un tono cómico y burlón describe algunos elementos de la moda femenina llevados al extremo:

*Como si ambas obedeciesen una misma voz de mando, la rubia y la morena arrojaron airosamente y con desenfado de buen tono en los respaldos de las butacas sus abrigos respectivos y un olor insoportable, mezcla de alcanfor y naftalina, impresionó repentinamente el nervio olfatorio del desdichado Romarico. Si tratando de evitar el ambiente alcanforado volvía su rostro hacia la izquierda iban a herirle en la pituitaria los miasmas de la naftalina y viceversa. Martirio era aquel con el cual ni remotamente había contado Romarico, y que sin embargo es muy frecuente en los principios de temporada, cuando sin las necesarias precauciones, adoptadas en obsequio del prójimo, salen a relucir abrigos cuidadosamente guardados por mujer temerosa de la polilla.*

Este detalle, ilustra sobre el cambio de temporada y como se guardaban las prendas de abrigo. El alcanfor y otros productos químicos se usaron para preservar de la polilla y otros insectos<sup>1194</sup>. Volviendo al relato: *las señoras que delante se sentaron (...) ostentaban sombreros monumentales con la flora y la fauna de cualquier región americana (...) con lo que hubo eclipse total del escenario.*

Estos excesos no solo fueron denunciados por la sociedad masculina, sino por las propias mujeres. Algunas mujeres más reflexivas, vieron en estas abundancias un signo claro de insustancialidad y presunción. Carmen de Burgos, escribió en *ABC*<sup>1195</sup>, un breve artículo sobre esta cuestión, al parecer, tema debatido, con exceso, pero siempre de actualidad:

«Hoy las damas tendrán que perdonarme que me pase al bando enemigo, y que la razón me obligue a ponerme de parte de los caballeros. Nada es tan irritante y molesto para el que desea ver la representación de una obra, como la compacta

---

<sup>1193</sup> *Blanco y Negro*, 9 de mayo de 1903, p. 13.

<sup>1194</sup> Los consejos prácticos de algunas secciones de la revista hablaban de cómo debía hacerse el cuidado, la limpieza y el mantenimiento de algunas prendas. en la sección Mesa Revuelta aparecieron una serie de consejos útiles para la conservación de las pieles: *zúrrense bien las pieles, envuélvase ligeramente en una pieza de lienzo y métase en los pliegues alcanfor molido groseramente. Ciérrese este rollo en un cofre o armario bien ajustado, y de este modo no se acercarán los gusanos ni el arador. Cuando se necesiten se golpearán y se expondrán al aire durante veinticuatro horas para que se evapore el alcanfor. Si las pieles tienen el pelo largo, como por ejemplo las de osos o de zorra, mézclese con el alcanfor un poco de pimienta negra molida. Este mismo procedimiento es bueno para los vestidos.* *Blanco y Negro*, 26 de febrero de 1910, p. 25.

<sup>1195</sup> DE BURGOS, C., «los sombreros en el teatro» *ABC*, 4 de junio de 1903, p. 6.

muralla de sombreros que le impiden distinguir el escenario, Y la moda exige cada día los sombreros más grandes, llenos de pájaros y flores, macizos, sin dejar transparentes de encaje o de gasa que pueda pasar la mirada de los espectadores, que con este absurdo sistema se convierten en meros oyentes. (...) Si las señoras se decidieran a ser amables una vez más, no respetando una moda absurda y presentándose sin sombrero en las butacas, se convencerán de lo mucho que ganaba la estética con los bonitos peinados de soirée».

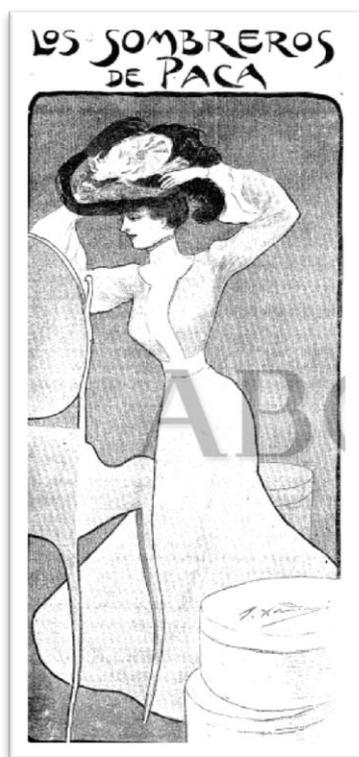
La escritora excusa el problema porque antes de asistir al teatro, se va a un paseo o a una visita y en este caso resultaba inadmisibile presentarse con la cabeza descubierta. La solución que propone es que los empresarios colocasen guardarropas gratis donde las damas pudiesen dejar su sombrero, parece que así lo empezaron a hacer en Francia donde el director del Teatro de la Opera, había prohibido a las espectadoras de las butacas y de las primeras filas de anfiteatro acudir con sombreros.

La misma crítica se refleja en la parodia titulada *Los sombreros de Paca*<sup>1196</sup>, firmado por Juan Pérez Zúñiga, con dibujo de Xaudaró, ambos lanzan su diatriba mordaz: esta vez se relata el regalo de un novio a su prometida que se ha arruinado:

*Vaya un sombrero te pintas solo para estos primores. ¡Que verduras y qué cintas y qué frutas y qué flores!; Paca: si no estás contenta con el adorno que ostenta mi regalo, di al momento que le añadan por mi cuenta dos lechugas y un pimiento (...) Paca: deploro tu mal; pero ya que es vegetal tu sombrero, prueba a ver si te lo puedes comer con vinagre, aceite y sal.*

---

<sup>1196</sup> *Blanco y Negro*, 20 de junio 1903, p. 9.



*Ilustración 463: Xaudaró, 20 de junio de 1903*

También en *Sombreros de primavera*<sup>1197</sup>, continúa la exposición sobre el extremo al que se había llegado, con una caricatura de Xaudaró (Ilustración 464). La llegada de la primavera era un buen momento par estrenar sombrero, la dama que lo encargaba buscaba llamar *la atención por su alegría*. El resultado era:

*Sobre inmensa armadura color paja prendió madame Souflé rosas azules, gasas color carmín y lazos negros; berenjenas al frente a los costados campanillas colgantes en silencio; por la parte de atrás airosas plumas, la cabeza de un loro y dos pimientos; seis agujas que en todas direcciones el casco atravesaban, y en el centro dos sapos naturales en cuclillas. Como base de un nido de vencejos, Solo, en fin, le faltaba al sombrerito, por la parte del moño, un hormiguero con hormigas auténticas que fueran dorso abajo su ruta estableciendo.*

Las enormes y puntiagudas agujas necesarias para sujetar los distintos elementos que se aglutinan en el sombrero asoman de manera desproporcionada y cómica sobre el conjunto vegetal.

<sup>1197</sup> Blanco y Negro, 27 de mayo de 1905, p. 5.

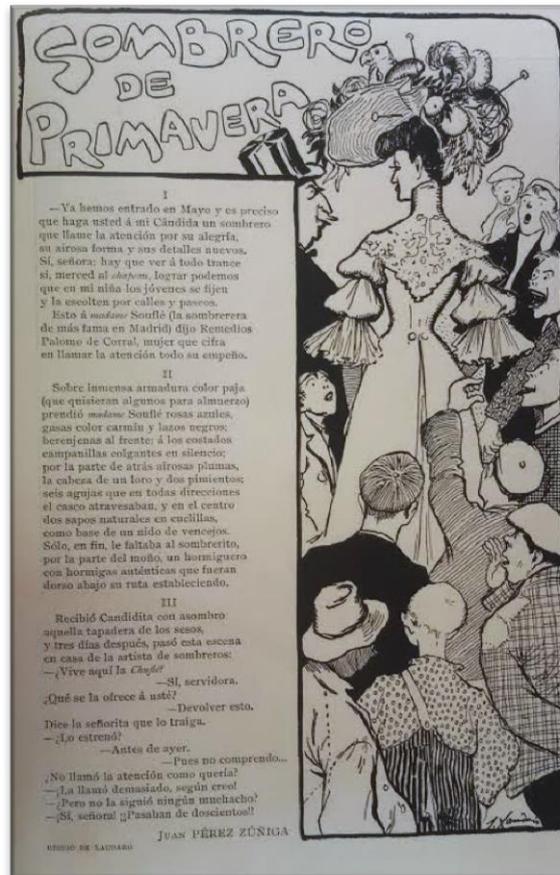


Ilustración 464: Xaudaró 27 de mayo de 1905

En 1909 continuaron los comentarios sobre los sombreros. Los dibujos y las caricaturas llenaban las páginas de las revistas que seguían manifestando el asombro por la exageración a la que estaban llegando.

En una nueva sección titulada *Los días pasados*<sup>1198</sup>, escrita por Ángel María Castell<sup>1199</sup>, se escribieron parte de estos pequeños artículos, muy críticos con las extravagancias de la moda, sobre todo, con los sombreros contra los que arremetía con ironía mordaz:

*En el seno de las familias ha producido desolación inmensa una noticia que ha circulado por ahí estos días. Ha venido a Madrid un modisto de los más famosos de la calle de la Paix, de París. Ha dicho que todavía no están llamados a desaparecer los grandes sombreros femeninos. Al contrario, tienden a aumentar. Si la nefasta nueva se confirma fatalmente, solo los arquitectos y constructores de muebles estarán de albricias. Los primeros porque tendrán que modificar las puertas de los edificios. Los segundos,*

<sup>1198</sup> Blanco y Negro, 13 de marzo de 1909, p. 12.

<sup>1199</sup> Ángel María Castell (1865-1938), dedicado desde joven al periodismo, primero como corresponsal en *El Imparcial*. Dirigió *La Voz de Guipuzcoa*. Durante 1903-1904 trabajó en *ABC* como redactor jefe. Fue el creador y promotor de la sección *Madrid al día* de *ABC*. *ABC*, 1 de marzo de 1938, p. 10.

*porque tendrán que hacer armarios mayores. Hoy no hay armarios de luna<sup>1200</sup> capaces de contener dentro un sombrero de señora. Pero hay sombreros capaces de contener dentro un armario de luna y de todo el sistema planetario.*

Este artículo iba acompañado de una caricatura que representaba a una mujer intentando meter un sombrero descomunal en el pequeño armario.



*Ilustración 465: 13 de marzo de 1909*

Las observaciones continuaron en los meses posteriores, y el 21 de marzo apareció otro artículo similar:

*La crónica extranjera nos trae una nueva que se la ofrecemos a nuestras lectoras, pero no a sus esposos, papás o tutores... por si nos las devuelven arrojándonosla a la cabeza. Un industrial belga ha solicitado patente de invención para un sombrero de señora, forma de moda, con pequeños depósitos de agua para flores naturales. Y no es esto lo peor, sino que, probablemente y en son de revancha, los fabricantes de flores artificiales y de plumas inventarán un sombrero con pequeños acumuladores eléctricos para que las damas lleven pompones luminosos a las fiestas nocturnas<sup>1201</sup>.*

Y poco después se publicó otra advertencia más:

*Entre otras muchas cosas, han traído las Pascuas las modas femeninas de primavera. ¡Hay que verlas, señores! (...) los sombreros han perdido vuelo, pero han adquirido volumen ¿por qué las criadas de servir y las muchachas de clase humilde no usarán sombrero? Si los usasen, esas modas estupendas morirían en el acto. Cosa probada. En la primavera privaron en las clases altas unas faldas a listas azules, plegadas. Se imitaron*

---

<sup>1200</sup> Desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el XX fueron muy habituales en las viviendas eran armarios de una sola puerta y con espejo. No tenía perchas sino baldas y en su interior se podían guardar todo tipo de prendas.

<sup>1201</sup> *Blanco y Negro*, 21 de marzo de 1909, p. 12

*prontamente; se vendieron en las tiendas de la calle Toledo. Y se acabó la moda. Durante el invierno las elegantes fueron al Real con la cabeza llena de lazos y de cintas entrelazadas con el cabello. Hoy no hay fregatriz, ni cigarrera, ni chica de los barrios bajos que salga a la calle sin ese tocado. Y feneció la moda también, ¿Por qué ¡oh cielos!, no usaran sombreros, a ver si acababan con esos calderos invertidos que empiezan a ponerse nuestras elegantes?*<sup>1202</sup>



*Ilustración 466: 17 de abril de 1909*

El texto de Castell dejaba de manifiesto, el deseo de las clases altas que aceleraban los cambios de la moda en cuanto veían que eran imitadas. Cuando una prenda había llegado a las clases populares, era necesario lanzar otra que fuera exclusiva y que permitiera a las usuarias marcar la diferencia aunque fuera momentáneamente.

La exageración de los sombreros tenía fecha de caducidad y las denuncias satíricas junto con el progreso de la mujer, su desarrollo profesional y los nuevos valores estéticos, dejaron a un lado recargamiento y artificiosidad.

A partir de 1910, en sintonía con la nueva silueta, bajo las propuestas de la moda orientalista, introducida por Paul Poiret o la incorporación de elementos del traje masculino, junto con los tímidos intentos de acortar la falda, se inició una ruptura total con la imagen tradicional femenina y un deseo de simplicidad que, a partir de 1912, impactó de lleno en las modas de los sombreros reduciendo considerablemente las dimensiones.

---

<sup>1202</sup> Blanco y Negro, 17 de abril de 1909, p. 11.

## CHISTES



### LAS BOLSAS DE MODA

— ¡Qué preciosa bolsa llevas! Dime, ¿qué pones dentro?  
— Nada, hija; no podría con ella.

*Ilustración 467: 21 de agosto de 1910*



*Ilustración 468: original. Archivo fotográfico de ABC*

Como hemos podido ver a través de estas estas imágenes cómicas, la atmosfera que se respiraba en las calles por las que transitaba la sociedad de principios de siglo era «sin lugar a dudas la mejor pasarela para exhibir las nuevas modas o la petulancia juvenil, despertando la risa, el asombro, la curiosidad, o la ira del espectador. Ser vistos, o mirar, parecen ser las consignas de los personajes de estas ilustraciones»<sup>1203</sup>.

<sup>1203</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier, *La ciudad placentera...*, p. 94.

# 11. CONCLUSIONES

Al iniciar este capítulo final, volvemos al objeto de la tesis: el estudio sobre la moda femenina en el fin de siglo, desde una perspectiva novedosa: a través de *Blanco y Negro*, la revista ilustrada más representativa en el periodo escogido ya que supo sintonizar —intelectual y artísticamente— con su época.

Para redactar las conclusiones nos ha parecido conveniente tener en cuenta una doble perspectiva desde las que abordarlas. Por un lado hemos considerado *el modo particular de presentar la moda*, atendiendo fundamentalmente a las cualidades visuales de los artículos, noticias y crónicas que se han estudiado. Por otro lado, hemos tenido en cuenta *el propio mensaje de moda que aparece en los distintos textos objeto de estudio*.

Dentro del primer enfoque incluimos una serie de conclusiones que tienen que ver con la estética con la que *Blanco y Negro* presentaba la información y la manera específica y personal de comunicar la moda. En el segundo enfoque —teniendo en cuenta el propio mensaje de la revista—, las conclusiones girarían en torno a dos temas: en primer lugar la evolución histórica del traje, desde la sucesión cronológica en el periodo estudiado; y en segundo lugar, la conexión entre las transformaciones sociales —sobre todo aquellas que afectaron a la nueva visión de la mujer— y la propia evolución de las prendas de vestir. Se han abordado estos dos temas porque la moda ha tenido dos cauces claros en las páginas de la revista: uno directo a través de las crónicas de moda, donde la intención era dar a conocer aspectos novedosos del vestido y los complementos femeninos; y otro, indirecto, que le confería un valor diferente al ser las noticias de sociedad las que mostraban la moda en su especificidad, es decir, dentro del contexto en el que se movían las personas y

teniendo en cuenta las circunstancias concretas para las que habían sido ideadas las prendas de vestir.

Pues bien, considerando este doble enfoque, podríamos establecer las siguientes conclusiones.

A. Atendiendo en primer lugar *al modo particular de presentar la moda. La estética con la que Blanco y Negro presentaba las imágenes y los textos y la manera específica y personal de comunicar la moda a partir de ellos*, lo primero que se ha visto es que no ha sido ni continua cronológicamente, ni homogénea. Observando esa discontinuidad —como hemos podido constatar a través de la tabla introducida en el epígrafe de las crónicas— podemos concluir que el interés por la moda estuvo presente en la revista desde el comienzo, con las primeras crónicas de 1891, aunque habría que esperar a 1904 para que se diera una frecuencia mayor, y hasta junio de 1910 —con las crónicas de la Condesa d'Armonville—, para que adquirieran una periodicidad semanal, llegando a publicarse ese año en 36 ocasiones.

Respecto a la homogeneidad en el modo de presentar los textos y las imágenes, a partir de 1893, se percibe una intencionalidad clara por parte de los editores en iniciar un tipo de sección más elaborada, con la publicación de la primera crónica como tal: *La Moda*.

En cuanto a los textos, a partir de 1900, las crónicas se publicaron con una estructura más consolidada, dentro de una sección dedicada en exclusiva al público femenino: *La Mujer y la Casa o Páginas femeninas*. No obstante, como ya hemos visto en algunos años (1905-1909) el apartado dedicado a la moda se redujo prácticamente a la presentación de una fotografía que ocupaba toda la plana y una breve y escueta explicación del figurín en cuestión.

Aunque no de una forma uniforme, las imágenes estuvieron presentes desde el comienzo, con una calidad y originalidad deficientes al principio —exceptuando la labor de Méndez Bringa en la elaboración de los figurines de 1896 y 1897—, en las que se mezclaban dibujos y fotografías que en muchas ocasiones eran copias de las revistas francesas. A partir de 1901, se percibe una notable mejoría en cuanto a calidad y originalidad artística en la manera de encuadrarlas. Desde 1904 hasta 1909, asistimos a una nueva concepción estética de la moda, asociada a los valores plásticos en alza, especialmente la ilustración gráfica ligada al Modernismo a través de la obra de Varela. Sin embargo, una vez abandonado el estilo *nouveau* en la decoración de las páginas, la representación visual del vestido se desprendió de los

marcos decorativos y las fotografías empezaron a tener un protagonismo mayor, sin necesidad de disponer de otros encuadres que distrajeran la atención de las cualidades estéticas de la misma moda. Los figurines a partir de 1910, con las crónicas de la Condesa d'Armonville tuvieron el suficiente poder comunicativo como para desvincularse de cualquier ornamentación gráfica.

La importancia que se le dio a la moda quedaba reflejada en la manera de tratarla. El modo decorativo y artístico de las páginas era tan importante y tan expresivo, como la propia referencia visual de los vestidos. Esta realidad responde a esa idea enunciada por Fontcuberta de que el diseño artístico está capacitado para comunicar símbolos no verbales dándoles un valor «el formato de un medio refleja el valor que otorga a las informaciones que presenta»<sup>1204</sup> y a la vez tiene ese valor de comunicación porque «muestran a la audiencia que el medio está a tono con los tiempos y es una muestra de las corrientes imperantes en la sociedad»<sup>1205</sup>. Los lugares destacados y la relación directa con el mundo de la estética sitúan la moda en una dimensión cultural y artística que resalta sobre el resto de las noticias. Con esto, podemos concluir que la moda fue encontrando un espacio en la revista y su forma de mostrarse fue alcanzando un nivel artístico siempre relacionado con la estética imperante, que respondía al interés creciente de la mujer burguesa que leía *Blanco y Negro* por la moda y que también se vio reflejado en la mayor frecuencia de las crónicas.

B. *Atendiendo al propio mensaje, distinguimos, por un lado, la evolución histórica del traje, desde la sucesión cronológica en el periodo estudiado; y por otro lado, la conexión entre las transformaciones sociales —sobre todo aquellas que afectaron a la nueva visión de la mujer— y la propia evolución de las prendas de vestir.*

La selección de prendas que hace la revista proporciona suficiente luz para saber lo que estaba de moda. Se trata de una muestra selectiva que resulta congruente, como hemos podido comprobar al compararla con las crónicas de *la Moda elegante* y *La Última moda* de esos años. Lo que *Blanco y Negro* identificaba como *de moda*, hemos podido constatar que era simultáneo a lo que se publicaba en las revistas de figurines. Lo mismo ocurría con la revista francesa *Les Modes*, sin

---

<sup>1204</sup> FONTCUBERTA, Mar. *La noticia, Pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 65.

<sup>1205</sup> *Ibidem*.

embargo, comparando las imágenes de una publicación y otra, no siempre fueron razonablemente coetáneas, en algunos momentos —sobre todo lo hemos comprobado en algunos figurines que se publicaron en *Blanco y Negro*, en 1904— se daban ciertos desajustes que señalan que no siempre se podía obtener la información de París simultáneamente a su publicación en Francia. A pesar de esto, como los cambios estilísticos en esos años no fueron muy marcados estos desajustes no resultan muy significativos. A pesar de esta salvedad, damos por válida la recopilación que hace *Blanco y Negro* para estudiar la evolución de las formas indumentarias en el fin de siglo. Por tanto, a través de este catálogo de figurines podemos acercarnos, de manera acertada, a la visión histórica del traje siguiendo la sucesión cronológica de las prendas seleccionadas. El hecho de que estas descripciones se encontraran dentro de una revista de gran prestigio, le daba valor y credibilidad. Seguir la moda en *Blanco y Negro* podía dar garantías valedoras de buen gusto y del tono elegante al que aspiraban las damas burguesas españolas.

Dentro de este catálogo de piezas, unas prendas reciben mayor atención que otras; las prendas que se describen con mayor frecuencia son las relacionadas con los nuevos lugares de recreo y ocio que frecuentaban las mujeres: los abrigos de vestir, aquellos que se han denominado *salida de baile, salida de teatro, abrigo para soirée o abrigo elegante*; el traje para *baile, soirée, teatro o concierto* y el traje que se empleaba para las *visitas, el five o'clock tea o el tea gown*. Con esto podemos verificar, que el interés de los editores por mostrar unas determinadas prendas estaba estrechamente vinculado a la realidad social femenina y ejemplificaban el cambio en el modo de plantear las relaciones sociales, respondiendo plenamente al desarrollo de la nueva mujer, que salía de su casa y de sus círculos sociales para adentrarse en otros espacios.

La moda era reflejo de los cambios en los usos y las costumbres de la época y confirma que estaban surgiendo nuevos lugares donde las mujeres se desenvolvían fuera de la esfera doméstica y de la vivienda. En las grandes ciudades las damas de la burguesía ya no permanecían recluidas en su mundo, un mundo donde las posibilidades sociales se centraban en las visitas de cortesía al círculo de amistades; la nueva mujer, la mujer moderna, deseaba emplear su tiempo asistiendo a espectáculos y para eso debía presentarse de manera acorde puesto que iba a ser objeto de infinidad de miradas: las óperas y los teatros, junto con los hipódromos, fueron los nuevos escenarios de intercambio social y de referencia para los cambios y

novedades de la moda. Un nuevo mundo cultural lleno de posibilidades, se abría a un mayor número de personas. Las páginas de *Blanco y Negro* daban a conocer una imagen de la moda que estaba en consonancia con el interés de la revista por mostrar la realidad musical y artística de estrenos y representaciones que tenían lugar en los escenarios más importante de Madrid y otras ciudades destacadas. Además, la moda se fue asociando al mundo del espectáculo —en algunos casos de una manera más frívola, en otros de manera más seria— mediante la relación entre las artistas más prestigiosas y la moda.

En este cúmulo de transformaciones sociales —sobre todo aquellas que afectaron a la nueva visión de la mujer—, las descripciones de los acontecimientos más relevantes, en muchos casos iban acompañados de una imagen y de una descripción —aunque fuera breve o pasara casi inadvertida— del vestido de algunos de los personajes que protagonizaban determinadas escenas. Ya fuera un acto de la Casa Real o ya fuera la noticia de algún acontecimiento que había tenido lugar en los nuevos espacios de recreo u ocio, la alusión al vestido era una referencia que enriquecía la crónica. Dentro de este panorama informativo, cobran especial relieve las noticias de los eventos realizados en los hipódromos —sobre todo franceses, y en el caso de los españoles, los que se realizaron en el Hipódromo de la Castellana— así como los textos y las imágenes de las estancias o viajes en los lugares de veraneo: las playas de la cornisa cantábrica y los balnearios. Gracias a estas crónicas tenemos una visión de la moda en su contexto, inaugurando esa relación directa entre moda y estilos de vida. Las mujeres que leían *Blanco y Negro*, podían conocer la indumentaria para jugar un partido de *law tennis* con decoro, cómo era un ajuar de novia elegante, o cómo resultaba correcto vestirse para asistir a un estreno o para realizar un viaje, con la peculiaridad de verlo en el entorno y en las personas para las que había sido diseñado, con lo que se difundía el deseo de adquirir aquello que veían en otras damas elegantes y se consideraba de buen gusto. Así hemos podido evidenciar lo que afirma Lourdes Cerrillo: «la moda moderna desempeñaba, por tanto, un papel fundamental en la presentación del ciudadano, cuyas actividades públicas requerían identidades adecuadas a los escenarios de relación social y cultural de los que ahora disfruta. El vestido estará ligado a la vida mostrando su

compromiso con las circunstancias específicas, aunque la moda lo envuelva con una versatilidad transitoria, renovando constantemente su sistema de comunicación»<sup>1206</sup>.

Ahora bien esta imagen de la mujer moderna con sus peculiaridades indumentarias no estaba reñida con otro tipo de mujer: la *mujer castiza*, a la cual la revista dedicó importantes espacios.

Asistimos al inicio de la visión de la moda tal y como la entendemos hoy, en la que el poder de las apariencias, no radica únicamente en la indumentaria sino también en otras realidades que tienen que ver con el aspecto externo. La publicidad de productos cosméticos, así como los anuncios y las secciones de consejos sobre distintos aspectos de la higiene, contribuyeron a dar una visión de la moda mucho más completa y moderna. Se inició así una carrera frenética por la búsqueda de la belleza y la salud, que llenó la publicidad de las décadas posteriores. También hemos visto como la evolución del traje en el fin de siglo tuvo una relación directa con la higiene. El desarrollo de las nuevas aficiones como el deporte fue en parte una consecuencia de estas corrientes higienistas que se difundieron gracias a los medios de comunicación y que se trataron en los artículos dedicados a los deportes y en la publicidad de prendas higiénicas.

Todas aquellas facetas que definían lo que se consideraba *de buen gusto*: vestir bien para cada ocasión, utilizar los complementos adecuados a cada circunstancia, utilizar cosméticos, colonias y perfumes o emplear una moda más cómoda e higiénica, constituían aspectos relevantes para mostrar esa presencia de modernidad.

Aunque considerando esta faceta moderna el principal estandarte comercial de la revista y su clientela preferente, la burguesía —protagonista de esa nueva transformación y por tanto receptora de los cambios que se difundían en sus páginas—, las clases altas no quisieron mantenerse al margen de estos procesos y la revista también se dirigió a ellas, haciéndoles constantes guiños. De tal manera que no hubo dificultad en que convivieran artículos dedicados a mostrar el buen tono y la distinción de las viviendas de las damas aristocráticas, con artículos dedicados a la decoración de la casa burguesa, como ocurría en la sección *La Mujer y la Casa*.

La visión que se desprende de la mujer después de haber realizado este estudio, se ejemplifica en esa relación entre casticismo y cosmopolitismo que en el desarrollo del vestido se materializó en la lucha entre mantilla y sombrero y que dio lugar a dos

---

<sup>1206</sup> CERRILLO RUBIO, Lourdes. *La moda moderna...*, p. 14.

visiones —en algunos momentos contrapuestas—, entre la mujer española y la mujer moderna pero que en líneas generales podemos afirmar que convivieron pacíficamente destacando y potenciando las cualidades de ambas.

Dentro de esa amplia visión de la moda que proporciona *Blanco y Negro* hay un apartado que nos ha parecido original y novedoso por el punto de vista escogido, se trata de la crítica a los excesos de la moda en las caricaturas. Los autores masculinos, fueron los principales promotores de esta visión satírica aunque no exclusivamente, ya que también la hemos visto en algunas referencias femeninas de autoras de la talla de Emilia Pardo Bazán. El asunto más reiterativo fue el ataque a las proporciones exageradas de los sombreros. Críticas que tuvieron una repercusión en los cambios posteriores de la moda y en la tendencia a la simplificación del vestido femenino.

Nos parece necesario llegados a este punto, volver a exponer el sentido de las fechas escogidas, que no solo hacen referencia a los primeros veinte años de existencia de la revista, sino que también son fechas significativas desde la perspectiva de los cambios en la moda, como ya hemos justificado en la introducción. En los años iniciales de este estudio observamos la paulatina simplificación del vestido, llevada a cabo por la caída del polisón —en los años setenta— con las reminiscencias lógicas de lo que fue un recuerdo materializado en los volúmenes de las faldas. En los años finales de este estudio, asistimos a distintas tentativas que desembocarían en la supresión del corsé llevado a cabo en torno a 1910, originado por una multiplicidad de factores: la difusión de las corrientes higienistas, las nuevas ideas sobre la mujer y sus actividades y el nuevo ideal estético de la silueta del vestido, plasmado en la vuelta a los talles imperio y al drapeado, como manera original de sujetar el vestido desinteresándose por la cintura. Por lo tanto, confirmamos que se puede considerar un periodo congruente, afirmación que queda corroborada al fijarnos en la sucesión de algunos hitos importantes que tuvieron lugar unos años antes o incluso en la fecha que señalamos como final del periodo estudiado y que nos parece interesante enumerar. En cuanto a la supresión del corsé y la consiguiente liberación de la cintura: la creación del vestido *Eugenie* de Poiret en 1907 y la patente del vestido *Delfos* de Fortuny en 1909. En el campo de la difusión de la moda: la publicación en 1908 del primer catálogo de un modisto-artista de la talla de Poiret: *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*. En la relación de la moda con las corrientes culturales y artísticas: la presentación de los

ballets rusos en París en 1909 y la participación directa de Poiret en el vestuario y los decorados de la obra *Nabucodonosor* en 1910 y un año después, en 1911, la creación de un departamento de moda dirigido por Eduard Josef Wimmer-Wisgrill en los Talleres Vieneses. También es significativa la fecha de 1906 en la que Gustav Klimt, concibió junto con Emilie Flöge, diez vestidos artísticos estilo *Reforma*. Ciertamente estos acontecimientos están ligados a la elevación de la moda a la categoría de arte en diferentes manifestaciones, pero a su vez supusieron hitos importantes en las innovaciones de las formas del vestido, por tanto pensamos que 1910 es una fecha acertada para establecer un periodo. Aunque en la indumentaria cotidiana no tuviera una repercusión inmediata, si que reflejan que se estaba produciendo un cambio en la moda. Resultan muy ilustrativas las palabras de María Luz Morales que introducen la dirección que tomó la moda en los años siguientes:

«Impresionismo, cubismo, bailes rusos, futurismo, orientalismo, empiezan ya a influir en las Modas, dando una suma de evidente confusionismo. No se trata como en otros periodos, de mirar hacia atrás o hacia delante de inspirarse en Oriente o en Occidente, sino de lograr creaciones en las que palpiten al mismo tiempo el ayer, el mañana, Occidente y Oriente, en un entresijo de tendencias que van, dispares y mezcladas, hacia la sencillez y hacia el disparate, que producen, ya bellísimas creaciones, ya verdaderos engendros ¿A dónde va la Moda en 1911,1912,1913-1914?, Desorientación, vertiginosidad, parecen ser los únicos signos por que se rigen sus creaciones»<sup>1207</sup>.

La evolución de la moda en las décadas posteriores no fue algo inflexible, sino más bien todo lo contrario. La variedad de formas y estilos y la rapidez con que se sucedieron unos tipos y otros aumentó considerablemente conforme avanzó el siglo XX.

Con lo dicho anteriormente, nos parece que se podría dar respuesta a los interrogantes planteados en los objetivos que hemos expuesto en el capítulo de la introducción:

- 1) Respecto a la primera cuestión que nos planteábamos sobre si el tratamiento que se hacía de la moda, respondía a las nuevas expectativas de la sociedad moderna, podemos concluir afirmativamente. La revista *Blanco y Negro* era un símbolo y un altavoz de modernidad al que contribuyó el modo de presentar la moda tanto directamente a través de las crónicas específicas, como indirectamente a través de las imágenes y de las crónicas sociales. *Blanco y Negro* difundió la moda en la sociedad

---

<sup>1207</sup> MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa...*,p. 123.

moderna española y la acercó a muchos hogares, vinculando los conceptos de moda y modernidad desde una perspectiva conservadora sin provocar ni difundir rupturas revolucionarias, pero introduciendo las novedades de la emergente sociedad. La moda adquirió un mayor prestigio y fue despojada poco a poco de su carácter banal o meramente profesional. Revistas de moda había y seguramente con mucha más información pero no tenían ese carácter moderno y divulgativo de amplia resonancia que tenía *Blanco y Negro*.

- 2) En respuesta a la segunda cuestión planteada, respecto a si el modo de presentar la moda respondía al desarrollo estético de la revista, situándola dentro de las mismas coordenadas artísticas, podemos concluir que el uso de imágenes y la evolución de estas, poseían una riqueza visual que la vinculaba directamente al mundo del arte gráfico y de la pintura. La moda adquirió una dimensión nueva ligada a las manifestaciones artísticas que se puede ver tanto en el modo de presentarla, con las orlas y marcos decorativos, como en la importancia que se le dio al apartado fotográfico así como en los dibujos de pintores de gran talla que representaban mujeres a la moda.
- 3) En relación a si es posible entender la evolución de las distintas prendas y formas de la moda femenina que se desarrollaron en los años objeto de estudio, desde una perspectiva sociocultural, podemos responder también afirmativamente, puesto que con la selección de prendas que hizo la revista resulta factible realizar un estudio histórico de la evolución del traje, identificando los elementos que iban a pervivir, los que estaban decayendo y las incipientes novedades que auguraban la transformación posterior del vestido. Además, esta pervivencia y decadencia respondía a los nuevos usos sociales del vestido. En este sentido resultaba fundamental la influencia que los nuevos espacios de relación tuvieron en el nacimiento y desarrollo de unas modas y en la desaparición de otras. Espacios y aficiones que la revista difundió con amplitud. La moda cambia a la vez que cambian las costumbres y los modos de vida.
- 4) Para finalizar, respecto a la última cuestión planteada: en qué medida una revista de estas características ayudó a que la sociedad burguesa se acercara a las cuestiones indumentarias, favoreciendo la llamada

democratización de la moda que se materializó en la difusión de su consumo, podemos decir que partiendo de que la prensa en general tuvo un papel decisivo en este proceso de acercamiento, esta realidad se hizo más patente en el caso de *Blanco y Negro* ya que contó con las herramientas necesarias para mostrar el panorama a un sector mayor de la población femenina. Y esto fue así tanto por el alcance de la revista —constatado en el número de ejemplares vendidos cada año—, como en la variedad de situaciones prácticas en las que se reflejaba la moda. Por lo tanto cabe pensar que tuvo una cierta responsabilidad en el impulso que movió a las mujeres a ese constante deseo de imitación y distinción, motor necesario en la dinámica de la moda y que afianzó esa doble cara a la hora de concretarse: la alta costura, a la que seguían teniendo acceso unas pocas, y la confección seriada a la que tenían acceso la mayoría de las mujeres. La moda, gracias a este medio, mejoró su prestigio, tanto en la exclusividad de la alta costura —vinculada directamente con el arte y materializada en los grandes creadores que ya eran considerados artistas o en las casas de moda más prestigiosas—, como en la popularidad de las prendas al alcance de todos, materializada en la confección y la producción industrial, las ventas en los grandes almacenes y la publicidad. En definitiva, que el tema de la moda apareciera en revistas no especializadas, significaba que *la moda empezaba a estar de moda* como un bien de consumo al alcance de un mayor número de personas.

Respecto a futuras líneas de investigación, sería enriquecedor, ampliar esta investigación con un estudio similar en el que se utilizaran como fuentes otras revistas ilustradas que también gozaron de prestigio en la época y hacer un estudio comparativo con la presente investigación. Otro tema de interés y que no hemos podido abordar en profundidad, es la relación de la moda con el mundo del espectáculo sobre todo con las actrices de moda. Y, por último, se ha echado en falta una mayor información sobre los fotógrafos de moda y la fotografía de moda, en este periodo, sería muy interesante abordarlo por el desconocimiento sobre los autores y las casas de fotografía que publicaron en *Blanco y Negro* y en otras revistas.





## 12. APÉNDICE

- Publicidad de alguna de las casas de moda más prestigiosas de París en *Les Modes*<sup>1208</sup>



<sup>1208</sup> *Les Modes*. Diciembre de 1902-1910, [en línea]. Consultado el 5 de marzo de 2015. En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817646w/date>

# REDFERN

PARIS — 242, Rue de Rivoli — PARIS

*Par brevet spécial, fournisseur de toutes les Cours d'Europe*

ROBES + MANTEAUX + FOURRURES

Trousseaux + Layettes

ROBES. MANTEAUX. FOURRURES

*G. Dœuillet & Co*  
*18, Place Vendôme, Paris.*

Téléphone: 147.15

MERCIER FRÈRES

100, Faubourg Saint-Antoine, PARIS



AMEUBLEMENT — TAPISSERIE — DÉCORATION

HENRY « H La Pensée » HENRY



PARIS — 5, Faubourg Saint-Honoré, 5 — PARIS



12

12

rue Huber

rue Huber

Paris

Paris

Corset droit de la M<sup>o</sup><sup>m</sup>e de Vertus Sœurs

**Maison LA FERRIÈRE**  
28, Rue Taitbout, PARIS



Un des Salons de vente

**La Maison AMY, LINKER & C<sup>o</sup>**  
Tailleurs pour Dames



7, rue Cluber & 1, rue Boudreau

**GUERLAIN**  
PARFUMERIE FRANÇAISE DE GRAND LUXE



Les Magasins de Vente, 15, Rue de la Paix — PARIS

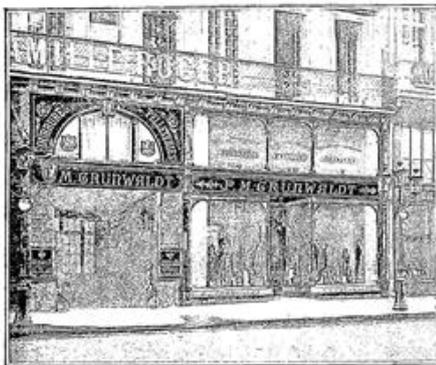
ROBES & MANTEAUX  
FOURRURES & LINGERIE

*Martial et Armand*

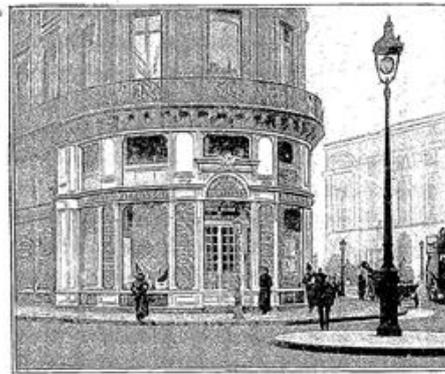
10, Place Vendôme

Paris

TÉLÉPHONE : 228-31

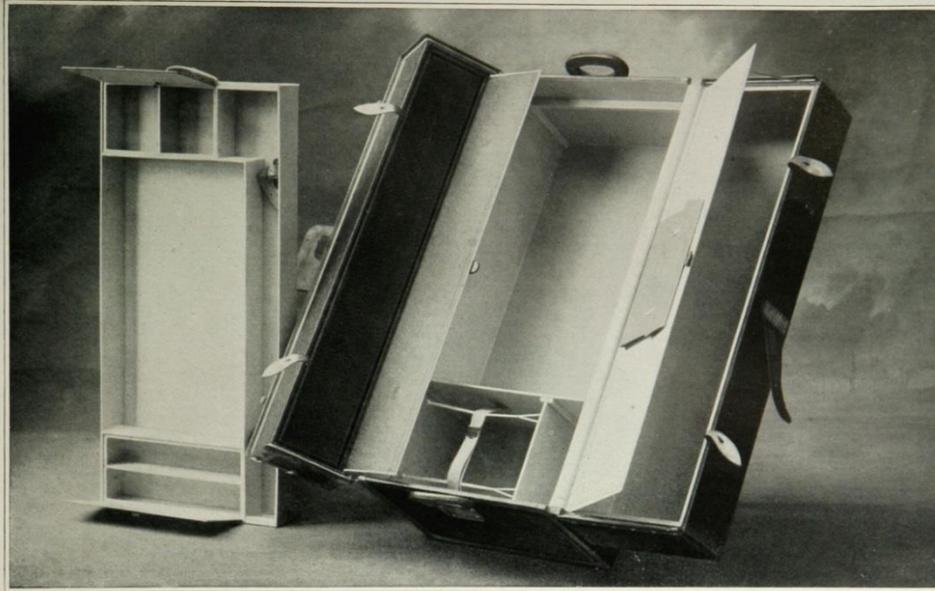


**LA MAISON P.-M. GRUNWALDT**  
6, Rue de la Paix



**LA GRANDE MAISON DE DENTELLES**  
16, Rue Halévy et Boulevard Haussmann

- *Les Modes: revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme.* Febrero de 1904



LA MALLE LOUIS VUITTON (INTÉRIEUR)

## LA MALLE IDÉALE POUR HOMME

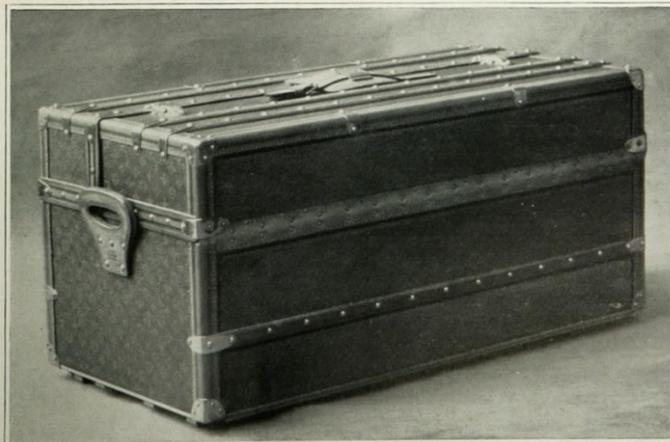
Rien n'est ennuyeux, en voyage, comme de traîner avec soi un grand nombre de colis. Et cependant il faut avoir de quoi transporter les objets et costumes nécessaires.

Pour parer à ce grand inconvénient M. LOUIS VUITTON a créé un type de malle tout nouveau et merveilleusement combiné, de façon à pouvoir réunir tous les articles de toilette dont on peut avoir besoin, tout en assignant à chacun sa place bien distincte, ce qui permet au voyageur de prendre à volonté, un chapeau, une chemise, un mouchoir, sans rien déranger.

La malle Louis Vuitton est certainement le modèle rêvé pour un déplacement de quinze jours à un mois. C'est la malle idéale pour aller à

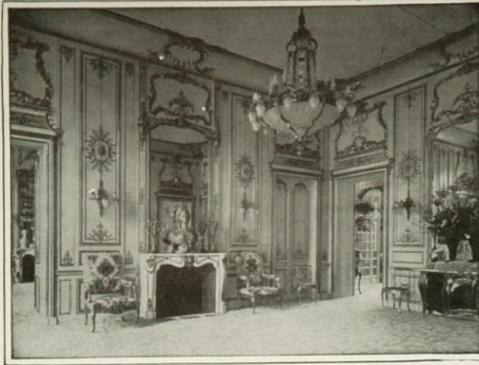
Nice. Celle que montre le dessin que nous donnons ici contient exactement dans la case de gauche quatre ou cinq paires de chaussures; dans la case de droite quinze à vingt chemises; au centre du compartiment: le linge de corps; sur le côté les cannes et parapluies; et aux extrémités les gants, cravates, mouchoirs, faux cols, etc. Dans le fond de la malle, quatre costumes complets, un gros pardessus et un chapeau de soie. Le seul et unique fabricant de cette malle coquette qui dispense des encombrants et disgracieux bagages d'autrefois est M. Louis Vuitton, 1, rue Scribe, à Paris, et 149, New Bond Street, à Londres. Un album illustré des dernières créations est envoyé franco sur demande.

C. D.



Photos P. Boyer.

LA MALLE LOUIS VUITTON (EXTÉRIEUR)



MARTIAL & ARMAND  
10, PLACE VENDÔME



LA MAISON ERNEST RAUDNITZ  
8, RUE ROYALE, PARIS

## LA MODE ET LES MODES

### NOS GRAVURES

PAGE 8. — CHAPEAUX D'ALPHONSINE. — N° 1. — Chapeau « *Antoine* ». N° 2. — Chapeau « *Des Griens* ».

PAGE 9. — M<sup>lle</sup> THOMASSIN. — ROBE D'APRÈS-MIDI. — DOUSET. — Robe en linon blanc garni d'entre-deux irlandais rehaussés de motifs de dentelles de Valenciennes.

PAGE 10. — M<sup>lle</sup> LABADY. — MANTEAU DU SOIR. — PAQUIN. — Manteau drap soufre garni de dentelles de Malines et de mousseline de soie blanche. M<sup>lle</sup> LABADY. — ROBE D'APRÈS-MIDI. — Robe en drap bleu pastel garnie de velours ton sur ton, devant en mousseline de soie blanche et dentelle. Genre taffetas bois.

PAGE 11. — TOQUE EN VELOURS VIOLET. — MAISON VIROT (Société *Maison Virot qualité supérieure*). — Toque en velours violet garnie de plumes et aigrette violette.

PAGE 12. — ROBE D'APRÈS-MIDI. — RAUDNITZ. — Robe princesse en velours souple violette. Haut corselet en broderie de chenille à jour, berthe et bandes de jupe également en broderie. Haut de corsage et encolure en guipure de Venise.

PAGE 13. — ROBE DE DINER. — ROUVEY. — Robe en tulle morduré constellée de paillettes or et argent avec torsades de rubans retenant des volants ondules mousseux. Haut corselet en ruban radium morduré.

PAGE 14. — COSTUME TAILLEUR. — BROUËRES. — Jaquette en drap rouge, col chilo, ruban noir, gilet drap blanc, jupe très ample drap rouge.

PAGE 15. — M<sup>lle</sup> DE POUZOLS ST-PHAR. — DEUILLET. — Robe de bal en tulle point d'esprit blanc garnie de volants de dentelle application, de rubans de velours ciel et de marquises en rubans de satin rose et jaune.

PAGE 16. — CHAPEAUX DE GELOT. — N° 1. — Tricornes en feutre blanc. Nœud Argus derrière, tenu par un ruban de moire cerise. N° 2. — Chapeau en dentelle blanche, calotte broderie argent, plumes ciel deux tons, nœuds de velours mauve.

PAGE 17. — ROBE DE DINER. — PANEM. — Robe en taffetas rose garnie de mousseline de soie et bouquets de roses mousseuses.

PAGE 18. — ROBE DE BAL POUR JEUNE FILLE. — LAFERRIÈRE. — Robe pour jeune fille en tulle rose à pois, garnie de dentelle tournant autour de la jupe, torsade de liberty assortie surmontant les dentelles, retenue par de petites roses de mousseline pailletée. Joli corsage drapé; haute ceinture en liberty.

PAGE 19. — MANTEAU EN ZIBELINES RUSSES. — MAX.

PAGE 20. — ROBE DE BAL. — DIBICOLI. — Robe en dentelle blanche rebrodée dentelle or et guirlandes roses d'or. Incrustation velours feuille morte dans le bas de la jupe. Corsage avec vraie guipure et franges de perles.

PAGE 21. — ROBE DE VISITE. — BAZAU. — Robe en taffetas mousseline vert émeraude, velours rubans plissés, motifs de passementerie, petits volants à la vieille, dentelle Craponne bise, le hausse-col mélangé de panne bleu ciel.

PAGE 22. — MANTEAU DU SOIR. — LACHARTRÉVILLE. — Manteau en velours mousseline rose garni d'entre-deux de gaze Pompadour enrichi de dentelles, de paillettes d'or et de zibeline.

PAGE 23. — COSTUMES TAILLEUR. — AMY, LINKER & C<sup>e</sup>. — Costume Danton en zibeline et velours marron. Gilet en drap Suède. Costume Jardy en drap bleu garni de galons noirs broderie. Gilet en velours assorti.

#### HORS TEXTE EN COULEURS

MANTEAU DU SOIR. — DEUILLET. — Manteau du soir en mousseline de soie rose, capuchon de dentelles et bandes de chinchilla.

ROBE DE VILLE. — PANEM. — Robe en bengaline garnie de velours vert bronze et dentelle application.

## LA CRÈME SIMON



L'action de la CRÈME SIMON sur les **gerçures** aux mains et aux lèvres, **crevasses**, **rugosités**, etc., tient du prodige; en quelques heures, ces inconvénients légers disparaissent comme par enchantement. Les effets du **hâle**, les **rougeurs**, les **piqûres** sont immédiatement atténués par l'emploi de notre Crème, qui est aussi très utile en applications sur la peau si délicate des enfants. — La CRÈME SIMON enlève d'une manière efficace le feu du rasoir.

Directeur : M. MANZI.

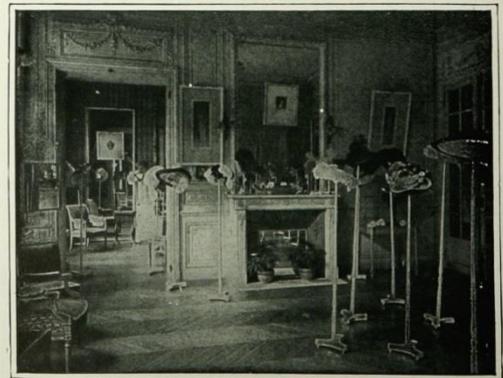
Imprimerie MANZI, JOVANT & C<sup>ie</sup>, Asnières.

Le Gérant : G. BLONDIN.

LES MODES. — Publication mensuelle, paraissant le 1<sup>er</sup> samedi de chaque mois

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

## Maison ALPHONSINE



VUE DE L'UN DES SALONS  
PARIS, 15, rue de la Paix  
Maison à Monte-Carlo : WINTER PALACE  
TÉLÉPH. : 222-19



# 13. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Bulletin officiel de l'Exposition de Lyon: universelle, internationale et coloniale / Exposition de Lyon de 1894, 18 de octubre de 1894. ....	50
Ilustración 2: 25 de octubre de 1891 y 27 de diciembre de 1906 .....	50
Ilustración 3: 24 de octubre de 1908 .....	52
Ilustración 4: Publicidad de la casa de sombreros Los Italianos 1895. ....	53
Ilustración 5: 24 de octubre de 1908 .....	54
Ilustración 6: 20 de noviembre de 1910 .....	54
Ilustración 7: 18 de abril de 1896.....	58
Ilustración 8: 27 de enero de 1906 .....	60
Ilustración 9: 5 de marzo de 1910 .....	60
Ilustración 10: 19 de marzo de 1910 .....	60
Ilustración 11: 23 de abril de 1910.....	61
Ilustración 12: 30 de abril de 1910.....	61
Ilustración 13: 7 de mayo de 1910 .....	61
Ilustración 14: 4 de diciembre de 1909 .....	63
Ilustración 15: 2 de febrero de 1907.....	71
Ilustración 16: Méndez Bringa, 22 de marzo de 1902.....	72
Ilustración 17: Emilio Sala. ¿Cómo estaré más guapa?, 23 de junio de 1900 .....	74
Ilustración 18: Cecilio Pla. Humorada, 9 de julio de 1904.....	75
Ilustración 19: 8 de diciembre de 1900 .....	81
Ilustración 20: La Moda elegante, evolución de las formas de las faldas.....	89
Ilustración 21: Méndez Bringa. La Visita al crucero.....	90
Ilustración 22: La Moda elegante. Evolución de las formas de las camisas.....	91
Ilustración 23: publicidad Casa Ondátegui, 20 de mayo de 1893 y 26 de mayo de 1896 .....	92
Ilustración 24: publicidad corsés Regulez, 16 de marzo de 1895.....	94
Ilustración 25: 25 de julio de 1908.....	96
Ilustración 26: Robledano. Mañanitas del Retiro, 17 de julio de 1910.....	98

Ilustración 27: Cilla. Idilio, 25 de septiembre de 1910.....	98
Ilustración 28: Ramírez. En los barrios bajos, 4 de diciembre de 1909.....	109
Ilustración 29: Lozano Sidro. Five o'clock tea, 16 de enero de 1909 .....	114
Ilustración 30: Paul Poiret. Vestido Eugenie. 1907. Museo de Artes Decorativas de París .....	120
Ilustración 31: 23 de febrero de 1901 .....	132
Ilustración 32: Semanario pintoresco, 1 de mayo de 1836.....	164
Ilustración 33: La Ilustración, 3 de marzo de 1849 .....	165
Ilustración 34: La Ilustración, 10 de marzo de 1849 .....	166
Ilustración 35: Concurso de sombreros, 2 de junio de 1904.....	180
Ilustración 36: Le Petit Journal. Biblioteca Nacional de Francia. Servicio Gallica [en línea] .....	189
Ilustración 37: Díaz Huertas, Flores de mi barrio, 19 de junio de 1897 .....	190
Ilustración 38: Xaudaró. El Modernismo, 7 de abril de 1900.....	197
Ilustración 39: Xaudaró. El Modernismo, 26 de abril de 1902.....	198
Ilustración 40: 14 de mayo de 1904 .....	201
Ilustración 41: Méndez Bringa. Las fiestas del año, 2 de enero de 1897 .....	203
Ilustración 42: Saénz. Crisantemas, 11 de mayo de 1901 y Arte y juventud 12 de enero de 1901 .....	206
Ilustración 43: Varela, diseño de broche para cinturón y alfiler para sombrero, 22 de julio de 1900. 211	
Ilustración 44: Cecilio Pla. Las cuatro estaciones. 13 de enero de 1906.....	213
Ilustración 45: Díaz Huertas, primera portada de Blanco y Negro.....	214
Ilustración 46: Varela, 11 de enero de 1902.....	215
Ilustración 47: J. Villalba, 18 de octubre de 1902 .....	215
Ilustración 48: Muñoz Lucena. Charada difícil, 18 de septiembre de 1897 .....	216
Ilustración 49: Carlos Vázquez 1 de noviembre de 1902 .....	216
Ilustración 50: Varela, 20 de octubre de 1906.....	217
Ilustración 51: Varela, 3 de noviembre de 1906.....	217
Ilustración 52: Xaudaró, 15 de febrero de 1908 .....	218
Ilustración 53: Xaudaró, 4 de abril de 1908 .....	218
Ilustración 54: Fernando Alberti. Las Aprendizajas, 18 de mayo de 1907 .....	219
Ilustración 55: Ramón Casas. Barcelona, Museo ABC .....	220
Ilustración 56: 12 de abril de 1902 .....	220
Ilustración 57: Cecilio Pla. Entrada de la primavera, 27 de abril de 1895 .....	221
Ilustración 58: Emilio Sala. Tentaciones Blanco y Negro, 3 de febrero de 1900 .....	222
Ilustración 59: Les Modes, marzo de 1901.....	227
Ilustración 60: Les Modes, febrero de 1910 .....	227
Ilustración 61: Mecachis, 27 de mayo de 1893 .....	234
Ilustración 62: 5 de enero de 1907 .....	239
Ilustración 63: 4 de febrero de 1899.....	239
Ilustración 64: 23 de junio de 1900 .....	250
Ilustración 65: Suplemento 16 de febrero de 1901 .....	251
Ilustración 66: 9 de febrero de 1901.....	252

Ilustración 67: 9 de febrero de 1901 .....	252
Ilustración 68: 9 de febrero de 1901 .....	253
Ilustración 69: 9 de febrero de 1901 .....	253
Ilustración 70: 20 de enero de 1906 .....	258
Ilustración 71: Original. Archivo fotográfico ABC.....	258
Ilustración 72: Cecilio Pla, 14 de noviembre de 1903.....	260
Ilustración 73: 2 de junio de 1906 .....	262
Ilustración 74: 2 de junio de 1906 .....	263
Ilustración 75: Original. Archivo fotográfico ABC.....	263
Ilustración 76: ABC, 31 de mayo de 1906 .....	263
Ilustración 77: Original. Archivo fotográfico de ABC .....	263
Ilustración 78: Traje de boda, manto, pañuelo y detalle del encaje del traje de boda. La Moda elegante, 14 de junio de 1906 .....	264
Ilustración 79: manto de corte y traje para llevar el manto. La Moda elegante, 14 de junio de 1906 .....	265
Ilustración 80: 18 de enero de 1908 .....	266
Ilustración 81 : Emilio Sala. El tocado de novia, 10 de marzo de 1900 .....	269
Ilustración 82: 9 de agosto de 1902 .....	270
Ilustración 83; 9 de agosto de 1902 .....	271
Ilustración 84: 14 de septiembre de 1907 .....	272
Ilustración 85: Huetas. Las taurofilias, 21 de abril de 1894 .....	277
Ilustración 86: Cecilio Pla. La mujer madrileña en día de toros, 24 de abril de 1897 .....	279
Ilustración 87: Díaz Huertas. ¡A los toros!, 20 de abril de 1895 .....	280
Ilustración 88: Méndez Bringa. La mantilla española, 21 de abril de 1900 .....	281
Ilustración 89: 22 de febrero de 1902.....	282
Ilustración 90: Medina Vera. Horas de Madrid, al medio día, 4 de mayo de 1907 .....	284
Ilustración 91: Estevan. Madrileña neta, 2 de mayo de 1908 .....	286
Ilustración 92: Cecilio Pla. La Semana Santa en Madrid, 2 de abril de 1898.....	287
Ilustración 93: 9 de abril de 1910. ....	289
Ilustración 94: Méndez Bringa. Antes del sermón, 10 de abril de 1897.....	291
Ilustración 95: Méndez Bringa. En Misa Mayor, 20 de junio de 1896.....	291
Ilustración 96: traje de luto, 1870-1872 Metropolitan Museum of Art, New York.....	295
Ilustración 97: La Moda elegante, 14 de noviembre de 1910.....	295
Ilustración 98: Varela. Primera comunión, 27 de mayo de 1899 .....	297
Ilustración 99: Cecilio Pla. La Procesión del Corpus 2 de enero de 1897.....	298
Ilustración 100: Méndez Bringa. La Procesión, 19 de junio de 1892.....	298
Ilustración 101: Méndez Bringa. El día del Corpus, 12 de junio de 1909 .....	299
Ilustración 102: A. Lózano Sidro. Misa Mayor, 25 de septiembre de 1910 .....	300
Ilustración 103: Méndez Bringa, 21 de marzo de 1896.....	302
Ilustración 104: Muñoz Lucena, 21 de septiembre de 1895 .....	303
Ilustración 105: Cecilio Pla, 20 de marzo de 1897 .....	304

Ilustración 106: Méndez Bringa, 25 de marzo de 1899.....	304
Ilustración 107: Méndez Bringa. Sábado de Gloria, 18 de abril de 1908.....	304
Ilustración 108: Carlos Vázquez. La de las serpentinatas, 4 de marzo de 1905.....	306
Ilustración 109: Méndez Bringa 8 de febrero de 1902.....	306
Ilustración 110: Medina Vera, 10 de abril de 1909.....	307
Ilustración 111: Cecilio Pla. En los jardines del Buen Retiro, 11 de julio de 1896.....	312
Ilustración 112: Méndez Bringa. Pajarita de las Nieves, 18 de enero de 1896.....	313
Ilustración 113: Méndez Bringa. Los primeros frios, 11 de diciembre de 1897.....	313
Ilustración 114: Méndez Bringa. Primavera en invierno, 9 de enero de 1897.....	313
Ilustración 115: Méndez Bringa. Un huérfano, 23 de enero de 1898.....	313
Ilustración 116: Díaz Huertas. En Recoletos, 29 de mayo de 1897.....	315
Ilustración 117: Xaudaró. Dios nos valga, 31 de marzo de 1900.....	315
Ilustración 118: Sancha. En la playa de Recoletos, 12 de agosto de 1905.....	316
Ilustración 119: 20 de julio de 1907.....	317
Ilustración 120: Xaudaró, 27 de mayo de 1905.....	319
Ilustración 121: Díaz Huertas, 31 de octubre de 1896.....	321
Ilustración 122: Díaz Huertas, 26 de febrero de 1898.....	321
Ilustración 123: Federico, 30 de noviembre de 1895.....	322
Ilustración 124: Estevan, 12 de septiembre de 1908.....	324
Ilustración 125: Méndez Bringa, 15 de octubre de 1898.....	325
Ilustración 126: Díaz Huertas, 9 de septiembre de 1899.....	327
Ilustración 127: Emilio Sala, 13 de enero de 1900.....	327
Ilustración 128: Emilio Sala, 5 de mayo de 1900.....	327
Ilustración 129: Xaudaró, 1 de abril de 1905.....	327
Ilustración 130: 3 de abril de 1892.....	330
Ilustración 131: Xaudaró. De vuelta de París, 3 de noviembre de 1900.....	331
Ilustración 132: Méndez Bringa. De Madrid a San Sebastián, 10 de agosto de 1895.....	332
Ilustración 133: Méndez Bringa. Atracción eléctrica, 7 de enero de 1899.....	332
Ilustración 134: Díaz Huertas. La vuelta del verano 28 de septiembre de 1895.....	334
Ilustración 135: Méndez Bringa, 2 de octubre de 1897.....	336
Ilustración 136: Almanaque Bailly Bailliere 1903.....	339
Ilustración 137: Salón de la infanta doña Eulalia. Los salones de Madrid.....	345
Ilustración 138: el salón de los Condes de Vilana. Los salones de Madrid.....	347
Ilustración 139: Lozano Sidro, 22 de junio de 1910.....	349
Ilustración 140: Martínez Abadés. En las regatas, 12 de agosto de 1893.....	354
Ilustración 141: 18 de abril de 1908.....	355
Ilustración 142: Méndez Bringa. De verano, 12 de agosto de 1893.....	359
Ilustración 143: Méndez Bringa. Sal Marina, 7 de septiembre de 1895.....	359
Ilustración 144: Martínez Abades. En la galería del balneario, 15 de agosto de 1896.....	359
Ilustración 145: Méndez Bringa. La hora del baño, 29 de agosto de 1896.....	359

Ilustración 146: Méndez Bringa. La perla de la Concha, 12 de agosto de 1899.....	360
Ilustración 147: Cecilio Pla. Mujer en la playa (1910-1920). Adscrito al Museo del Prado, procedente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	360
Ilustración 148: Martínez Abades, 18 de septiembre de 1910.....	361
Ilustración 149: Méndez Bringa, 26 de agosto de 1893 .....	363
Ilustración 150: Martínez Abades, 14 de septiembre de 1895.....	363
Ilustración 151: La Última moda, 15 de julio de 1900.....	364
Ilustración 152: 18 de agosto de 1906.....	366
Ilustración 153: ABC, 1 de agosto de 1906. Archivo fotográfico ABC .....	367
Ilustración 154: Díaz Huertas. Tomando el fresco, 2 de noviembre de 1907.....	367
Ilustración 155: Díaz Huertas. Del tren botijo, baños de ola, 20 de agosto de 1898 .....	368
Ilustración 156: Joaquín Sorolla. Después del baño, 1908. The Hispanic Society of America, Nueva York.....	369
Ilustración 157: Joaquín Sorolla, La bata rosa, 1916. Museo Sorolla. Madrid.....	369
Ilustración 158: García y Ramos. Mala tarde de baño, 9 de julio de 1904.....	370
Ilustración 159: 28 de agosto de 1910.....	370
Ilustración 160: 19 de septiembre de 1908.....	371
Ilustración 161: Original. Archivo fotográfico ABC.....	371
Ilustración 162: 6 de febrero de 1904.....	375
Ilustración 163: 9 de noviembre de 1906. Hipódromo de la Castellana Archivo fotográfico de ABC. ....	376
Ilustración 164: 19 de mayo de 1906. Longchamps. ....	376
Ilustración 165: 1 de junio de 1907 .....	377
Ilustración 166: Original. Archivo fotográfico de ABC .....	378
Ilustración 167: 11 de noviembre de 1905 .....	379
Ilustración 168: 15 de junio de 1907 .....	379
Ilustración 169: 16 de noviembre de 1907 .....	380
Ilustración 170: 17 de octubre de 1908 .....	381
Ilustración 171: Original. Archivo fotográfico ABC.....	381
Ilustración 172: Ateuil, 20 de noviembre de 1910 .....	383
Ilustración 173: 30 de mayo de 1908 .....	386
Ilustración 174: L'illustration, 16 de mayo de 1908 .....	387
Ilustración 175: L'Art et la Mode, 1899.....	389
Ilustración 176: portada de ABC, 14 de mayo de 1909.....	391
Ilustración 177: Original. Archivo fotográfico de ABC .....	391
Ilustración 178: portada de ABC, 13 de noviembre de 1910.....	391
Ilustración 179: Original. Archivo fotográfico de ABC .....	391
Ilustración 180: 2 de octubre de 1910 .....	393
Ilustración 181: 15 de junio de 1910 .....	394
Ilustración 182: Díaz Huertas. Tarde de carreras. El Favorito. 1 de junio de 1901 .....	395
Ilustración 183: Mecachis, 12 de enero de 1895 .....	397

Ilustración 184: Mecachis. Hadas en bicicleta 1 de agosto de 1896.....	397
Ilustración 185: Díaz Huertas, 19 de diciembre de 1896.....	397
Ilustración 186: Rojas. Arte moderno fantasía ciclista, 14 de septiembre de 1901 .....	397
Ilustración 187: 8 de agosto de 1903.....	399
Ilustración 188: Cecilio Pla. Un buen partido, 3 de octubre de 1903 .....	401
Ilustración 189: 22 de julio de 1905 .....	402
Ilustración 190: 29 de julio de 1905 .....	403
Ilustración 191: Xaudaró, 17 de agosto de 1901 .....	405
Ilustración 192: 4 de octubre de 1902 .....	405
Ilustración 193: 20 de julio de 1907 .....	406
Ilustración 194: 21 de enero de 1905 .....	408
Ilustración 195: Regidor. En el seno de un monstruo, 15 de septiembre de 1906.....	409
Ilustración 196: 18 de mayo de 1907 .....	410
Ilustración 197: Ramon Casas. Cartel Auto-Garage Central 1901 y Ramon Casas y Pere Romeu en automóvil, 1901.....	410
Ilustración 198: Méndez Bringa, 7 de octubre de 1905 .....	411
Ilustración 199: Varela, 19 de agosto de 1905 .....	411
Ilustración 200: 19 de septiembre de 1903 .....	412
Ilustración 201: 12 de mayo de 1906 .....	413
Ilustración 202: 14 de julio de 1904.....	414
Ilustración 203: 9 de febrero de 1907.....	415
Ilustración 204: 2 de noviembre de 1907 .....	416
Ilustración 205: Les Modes, enero de 1902.....	420
Ilustración 206: 13 de febrero de 1904.....	420
Ilustración 207: 8 de mayo de 1892 .....	425
Ilustración 208: 3 de enero de 1892 .....	429
Ilustración 209: 3 de abril de 1892.....	432
Ilustración 210: 19 de junio de 1892.....	433
Ilustración 211: Original. Archivo fotográfico de ABC.....	436
Ilustración 212: 17 de junio de 1893 .....	436
Ilustración 213: Actualidades, 1er semestre de 1893 .....	436
Ilustración 214: 6 de mayo de 1893 .....	437
Ilustración 215: 29 de julio de 1893.....	442
Ilustración 216: 16 de noviembre de 1895 .....	443
Ilustración 217: Méndez Bringa. Figurín, 20 de junio de 1896.....	445
Ilustración 218: La Moda elegante, 14 de noviembre de 1896.....	447
Ilustración 219: Cecilio Pla. Mujer Madrileña de viaje, 31 de julio de 1897. ....	447
Ilustración 220: Méndez Bringa. Figurín, 8 de agosto de 1896.....	448
Ilustración 221: 3 de octubre de 1896 .....	450
Ilustración 222: 14 de noviembre de 1896. ....	452

Ilustración 223: 28 de noviembre de 1896 .....	453
Ilustración 224: Méndez Bringa, 6 de febrero de 1897 .....	455
Ilustración 225: 31 de julio de 1897 .....	457
Ilustración 226: La Última moda, 13 de mayo de 1900 .....	458
Ilustración 227: 25 de septiembre de 1897 .....	460
Ilustración 228: 25 de noviembre de 1899 .....	461
Ilustración 229: 29 de abril de 1899 .....	462
Ilustración 230: 20 de mayo de 1899 .....	464
Ilustración 231: ABC, 18 de diciembre de 1906 .....	471
Ilustración 232: ABC, 23 de enero de 1907 .....	471
Ilustración 233: ABC, 6 de enero de 1908 .....	472
Ilustración 234: ABC, 3 de Julio de 1909 .....	473
Ilustración 235: ABC, 22 de mayo de 1910 .....	473
Ilustración 236: Actualidades, 14 de abril de 1910 .....	475
Ilustración 237: Actualidades, 27 de abril de 1910 .....	475
Ilustración 238: Blanco y Negro, 28 de julio de 1900.....	475
Ilustración 239: evolución de los titulares .....	478
Ilustración 240: 22 de julio de 1900.....	480
Ilustración 241: 11 de agosto de 1900.....	482
Ilustración 242: 11 de agosto de 1900.....	482
Ilustración 243: 11 de agosto de 1900.....	482
Ilustración 244: La Moda elegante, 30 de agosto de 1900 .....	484
Ilustración 245: 15 de septiembre de 1900.....	484
Ilustración 246: 15 de septiembre de 1900.....	487
Ilustración 247: 15 de septiembre de 1900.....	488
Ilustración 248: 29 de septiembre de 1900.....	489
Ilustración 249: 13 de octubre de 1900 .....	490
Ilustración 250: 27 de octubre de 1900 .....	492
Ilustración 251: 10 de noviembre de 1900. ....	493
Ilustración 252: La Moda elegante, 30 de noviembre de 1900.....	494
Ilustración 253: 1 de septiembre de 1900.....	498
Ilustración 254: 22 de diciembre de 1900 .....	500
Ilustración 255: 11 de agosto de 1900.....	501
Ilustración 256: 27 de octubre de 1900 .....	502
Ilustración 257: 29 de septiembre de 1900.....	503
Ilustración 258: 19 de enero de 1901 .....	506
Ilustración 259: 23 de febrero de 1901.....	507
Ilustración 260: 23 de febrero de 1901.....	508
Ilustración 261: 16 de marzo de 1901 .....	509
Ilustración 262: 13 de abril de 1901 y Les Modes, marzo de 1901 .....	511

Ilustración 263: 22 de junio de 1901 .....	512
Ilustración 264: 5 de octubre de 1901 .....	513
Ilustración 265: Xaudaró. Reflexiones, 10 de febrero de 1900 y Sala. A la puerta del estudio una modelo parisien, 9 de noviembre de 1901 .....	514
Ilustración 266: 9 de noviembre de 1901 .....	515
Ilustración 267: 26 de enero de 1901 .....	519
Ilustración 268: 26 de enero de 1901 .....	520
Ilustración 269: 9 de marzo de 1901 .....	522
Ilustración 270: 22 de febrero de 1902 .....	523
Ilustración 271: 19 de mayo de 1900 .....	530
Ilustración 272: 17 de febrero de 1900 .....	530
Ilustración 273: 5 de abril de 1902 .....	531
Ilustración 274: 19 de abril de 1902 .....	531
Ilustración 275: 12 de abril de 1902 .....	531
Ilustración 276: 12 de julio de 1902 .....	531
Ilustración 277: 19 de julio de 1902 .....	532
Ilustración 278: 10 de enero de 1903 .....	532
Ilustración 279: 14 de marzo de 1903 .....	532
Ilustración 280: 21 de marzo de 1903 .....	532
Ilustración 281: Medina Vera, 15 de marzo de 1902 .....	534
Ilustración 282: Lozano Sidro, 5 de abril de 1902 .....	534
Ilustración 283: 9 de enero de 1904 .....	540
Ilustración 284: 13 de febrero de 1904 .....	540
Ilustración 285: 27 de febrero de 1904 .....	540
Ilustración 286: 5 de marzo de 1904 .....	540
Ilustración 287: 12 de marzo de 1904 .....	541
Ilustración 288: 19 de marzo de 1904 .....	541
Ilustración 289: 9 de abril de 1904 .....	541
Ilustración 290: 16 de abril de 1904 .....	541
Ilustración 291: 23 de abril de 1904 .....	542
Ilustración 292: 30 de abril de 1904 .....	542
Ilustración 293: 7 de mayo de 1904 .....	542
Ilustración 294: 21 de mayo de 1904 .....	542
Ilustración 295: 28 de mayo de 1904 y Les Modes, enero de 1904 .....	543
Ilustración 296: 11 de junio de 1904 .....	543
Ilustración 297: 9 de julio de 1904 .....	544
Ilustración 298: 16 de julio de 1904 .....	544
Ilustración 299: 30 de julio de 1904 y Les Modes, octubre de 1903 .....	544
Ilustración 300: 6 de agosto de 1904 .....	545
Ilustración 301: 27 de agosto de 1904 .....	545

Ilustración 302: 1 de octubre de 1904 y Les Modes, noviembre de 1902 .....	545
Ilustración 303: 15 de octubre de 1904 .....	546
Ilustración 304: 22 de octubre de 1904 .....	546
Ilustración 305: 29 de octubre de 1904 .....	546
Ilustración 306: 5 de noviembre de 1904 .....	546
Ilustración 307: 12 de noviembre de 1904 .....	547
Ilustración 308: 3 de diciembre de 1904 .....	547
Ilustración 309: 22 de abril de 1905 .....	553
Ilustración 310: 20 de mayo de 1905 .....	554
Ilustración 311: 29 de julio de 1905 .....	555
Ilustración 312: 15 de julio de 1905 .....	556
Ilustración 313: 7 de octubre de 1905 .....	557
Ilustración 314: 14 de octubre de 1905 .....	557
Ilustración 315: Lozano Sidro. Poderoso caballero, 17 de junio de 1905 .....	558
Ilustración 316: 18 de noviembre de 1905 .....	559
Ilustración 317: 25 de noviembre de 1905 .....	560
Ilustración 318: 9 de diciembre de 1905 .....	560
Ilustración 319: 16 de diciembre de 1905 .....	561
Ilustración 320: 23 de diciembre de 1905 .....	561
Ilustración 321: 7 de abril de 1906 .....	563
Ilustración 322: 26 de mayo de 1906 .....	564
Ilustración 323: 29 de septiembre de 1906 .....	565
Ilustración 324: 15 de diciembre de 1906 .....	566
Ilustración 325: publicado en Life .....	567
Ilustración 326: 13 de enero de 1906 .....	568
Ilustración 327: 3 de febrero de 1906 .....	568
Ilustración 328: 17 de marzo de 1906 .....	568
Ilustración 329: 10 de noviembre de 1906 .....	570
Ilustración 330: 17 de noviembre de 1906 .....	570
Ilustración 331: 22 de septiembre de 1906 .....	572
Ilustración 332: 18 de agosto de 1906 .....	572
Ilustración 333: 13 de octubre de 1906 .....	573
Ilustración 334: original. Archivo fotográfico ABC .....	573
Ilustración 335: 20 de octubre de 1906 .....	574
Ilustración 336: Carlos Vázquez. Frivolidad femenina, 10 de marzo de 1906 .....	575
Ilustración 337: 16 de febrero 1907 .....	576
Ilustración 338: original. Archivo fotográfico de ABC .....	576
Ilustración 339: 19 de octubre de 1907 .....	577
Ilustración 340: 14 de diciembre de 1907 .....	577
Ilustración 341: 2 de noviembre de 1907 .....	579

Ilustración 342: original. Archivo fotográfico ABC.....	579
Ilustración 343: 6 de abril de 1907 .....	580
Ilustración 344: 20 de abril de 1907 .....	580
Ilustración 345: 24 de agosto de 1907 .....	580
Ilustración 346: 19 de enero de 1907 .....	583
Ilustración 347: 4 de mayo de 1907 .....	585
Ilustración 348: 18 de mayo de 1907 .....	585
Ilustración 349: 1 de Junio de 1907.....	586
Ilustración 350: 7 de septiembre 1907.....	586
Ilustración 351: 12 de enero de 1907 .....	588
Ilustración 352: 16 de marzo de 1907 .....	588
Ilustración 353: 3 de agosto de 1907 .....	588
Ilustración 354: Méndez Bringa. El andante cantabile, 15 de junio de 1910 y Lozano Sidro, 13 de julio de 1907 .....	588
Ilustración 355: 9 de febrero 1907.....	591
Ilustración 356: 2 de marzo de 1907 .....	591
Ilustración 357:13 de julio de 1907 .....	592
Ilustración 358: 4 de enero 1908 .....	595
Ilustración 359: 1 de febrero de 1908.....	595
Ilustración 360: 4 de abril de 1908 .....	595
Ilustración 361: 20 de agosto de 1908 .....	596
Ilustración 362: Original: Archivo fotográfico de ABC .....	596
Ilustración 363: 3 de octubre de 1908 .....	597
Ilustración 364: 26 de diciembre de 1908 .....	597
Ilustración 365: 24 de octubre de 1908 .....	599
Ilustración 366: 21 de noviembre de 1908 .....	599
Ilustración 367: 14 de noviembre de 1908 .....	600
Ilustración 368: Original. Archivo fotográfico de ABC .....	600
Ilustración 369: 10 de octubre de 1908 .....	602
Ilustración 370: 18 de enero de 1908.....	603
Ilustración 371: 23 de mayo de 1908 .....	603
Ilustración 372: Estevan. El preferido, 20 de junio de 1908.....	604
Ilustración 373: 14 de marzo de 1908 .....	605
Ilustración 374: 21 de marzo de 1908 .....	605
Ilustración 375: 25 de abril de 1908 .....	606
Ilustración 376: 12 de septiembre de 1908.....	606
Ilustración 377: 12 de diciembre de 1908 .....	608
Ilustración 378: Lozano Sidro. Pregunta indiscreta, 27 de febrero de 1909.....	608
Ilustración 379: 15 de febrero de 1908.....	610
Ilustración 380: 29 de febrero de 1908.....	611

Ilustración 381: 6 de junio de 1908 .....	611
Ilustración 382: 20 de junio de 1908 .....	612
Ilustración 383: 18 de julio de 1908 .....	612
Ilustración 384: 8 de agosto de 1908 .....	614
Ilustración 385: 29 de agosto de 1908 .....	615
Ilustración 386: 19 de septiembre de 1908 .....	615
Ilustración 387: 7 de noviembre de 1908 .....	618
Ilustración 388: 28 de noviembre de 1908 .....	618
Ilustración 389: La Moda elegante, 23 de septiembre de 1908 .....	619
Ilustración 390: 22 de febrero de 1908 .....	619
Ilustración 391: 13 de junio de 1908 .....	620
Ilustración 392: 13 de junio de 1908 .....	620
Ilustración 393: 9 de enero 1909 .....	623
Ilustración 394: 6 de marzo de 1909 .....	623
Ilustración 395: 6 de febrero 1909 .....	625
Ilustración 396: 30 de octubre 1909 .....	626
Ilustración 397: Original archivo fotográfico de ABC .....	626
Ilustración 398: 18 de diciembre de 1909 .....	627
Ilustración 399: 27 de noviembre de 1909 .....	628
Ilustración 400: 3 de abril de 1909 .....	629
Ilustración 401: 1 de enero de 1910 .....	630
Ilustración 402: 19 de febrero de 1910 .....	630
Ilustración 403: 5 de marzo 1910 .....	630
Ilustración 404: 23 de abril de 1910 .....	632
Ilustración 405: 30 de abril de 1910 .....	634
Ilustración 406: 16 de abril de 1910 .....	634
Ilustración 407: 26 de marzo de 1910 .....	635
Ilustración 408: 2 de abril de 1910 .....	635
Ilustración 409: 8 de abril de 1905 .....	637
Ilustración 410: 24 de junio de 1905 .....	638
Ilustración 411: 4 de julio de 1908 .....	639
Ilustración 412: 21 de mayo de 1910 .....	640
Ilustración 413: 29 de mayo de 1909 .....	643
Ilustración 414: 4 de diciembre de 1909 .....	644
Ilustración 415: Carlos Vázquez. El Favorito, 16 de noviembre de 1907 .....	645
Ilustración 416: 25 de diciembre de 1909 .....	646
Ilustración 417: 21 de mayo de 1910 .....	648
Ilustración 418: 1 de junio de 1910 .....	655
Ilustración 419: 8 de junio de 1910 .....	655
Ilustración 420: 15 de junio de 1910 .....	655

Ilustración 421: 22 de junio de 1910 .....	655
Ilustración 422: 29 de junio de 1910 .....	656
Ilustración 423: 17 de julio de 1910 .....	656
Ilustración 424: 24 de julio de 1910 .....	656
Ilustración 425: 31 de julio de 1910 .....	656
Ilustración 426: 7 de agosto de 1910 .....	657
Ilustración 427: 14 de agosto de 1910 .....	657
Ilustración 428: 21 de agosto de 1910 .....	657
Ilustración 429: 28 de agosto de 1910 .....	657
Ilustración 430: 4 de septiembre de 1910 .....	658
Ilustración 431: 11 de septiembre de 1910 .....	658
Ilustración 432: 18 de septiembre de 1910 .....	658
Ilustración 433: 25 de septiembre de 1910 .....	658
Ilustración 434: 2 de octubre de 1910 .....	659
Ilustración 435: 9 de octubre de 1910 .....	659
Ilustración 436: 16 de octubre de 1910 .....	659
Ilustración 437: 23 de octubre de 1910 .....	659
Ilustración 438: 30 de octubre de 1910 .....	660
Ilustración 439: 6 de noviembre de 1910 .....	660
Ilustración 440: 13 de noviembre de 1910 .....	660
Ilustración 441: 20 de noviembre de 1910 .....	660
Ilustración 442: 27 de noviembre de 1910 .....	661
Ilustración 443: 4 de diciembre de 1910 .....	661
Ilustración 444: 11 de diciembre de 1910 .....	661
Ilustración 445: 18 de diciembre de 1910 .....	661
Ilustración 446: 25 de diciembre de 1910 .....	662
Ilustración 447: La Moda elegante, 14 de junio de 1910.....	667
Ilustración 448: La Moda elegante, 14 de septiembre de 1910 .....	672
Ilustración 449: La Moda elegante, 30 de noviembre de 1910.....	674
Ilustración 450: Paul Poiret, modelos posando, 1910.....	674
Ilustración 451: Vestido. Museo del Traje. Madrid. 1910.....	677
Ilustración 452: Vestido modelo Strozzi, Paul Poiret, 1911 .....	677
Ilustración 453: Sorolla y Bastida, María pintando en El Pardo. Colección particular, 1907 .....	687
Ilustración 454 : Emilio Sala. Plein air, 26 de marzo 1904 .....	687
Ilustración 455: Rojas. Lectura interrumpida, 17 de diciembre de 1901 .....	699
Ilustración 456: Jean. Ilusión óptica, 20 de febrero de 1909 .....	700
Ilustración 457 Ape. La moda, 16 de octubre de 1909 .....	700
Ilustración 458: Cilla. La última moda, 6 de febrero de 1909 .....	700
Ilustración 459: Cilla. Buenos informe, 11 de diciembre de 1910 .....	700
Ilustración 460: Cilla. Los Irresistibles, 13 de noviembre de 1910 .....	701

Ilustración 461: Cilla. La Lucha por la existencia, 8 de junio de 1910 .....	701
Ilustración 462: Márquez, Tiroteo, 25 de diciembre de 1910.....	701
Ilustración 463: Xaudaró, 20 de junio de 1903 .....	704
Ilustración 464: Xaudaró 27 de mayo de 1905.....	705
Ilustración 465: 13 de marzo de 1909 .....	706
Ilustración 466: 17 de abril de 1909.....	707
Ilustración 467: 21 de agosto de 1910.....	708
Ilustración 468: original. Archivo fotográfico de ABC.....	708



## 14. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Días en los que se publicaron las primeras crónicas (1891 y 1892).....	426
Tabla 2: Días en los que se publicó La Moda (1893-1899).....	435
Tabla 3: Días en los que se publicó La Mujer y la Casa (1900-1904).....	476
Tabla 4: Días en los que se publicó La Mujer y la Casa: El figurín del día, año y tipo de prendas. 1904 .....	536
Tabla 5: Variaciones en los títulos de las páginas de moda en Las Páginas femeninas (1905-1910)....	549
Tabla 6: Número de crónicas de moda en Páginas femeninas (1905-1910).....	550
Tabla 7: Tipos de prendas y su función social entre 1905-1910. ....	551
Tabla 8: Días en los que se publicó La Mujer y la Casa: fotografías. 1910 .....	650
Tabla 9: Numero total de crónicas de moda distribuídas por meses y años (1891-1910) .....	692



# 15. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES: PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Álbum de señoritas y Correo de la moda* (24 de noviembre de 1896)

*Blanco y Negro* (Madrid, 1891 a 1910)

*El Almacén Pintoresco o El Instructor* (Cádiz, 1 de julio de 1834)

*El Artista* (Madrid, 1835)

*El Instructor* (Londres, enero de 1834)

*El Guadalete. Periódico político y literario* (Jérez, 19 de noviembre de 1890)

*El Museo de familias* (Barcelona, 1838)

*El Panorama* (Madrid, 1839)

*El siglo pintoresco* (Madrid, 1845)

*Ellas* (Madrid, 1851)

*La Correspondencia alicantina* (Alicante, 22 de octubre de 1897)

*La Ilustración* (Madrid, 3 de marzo de 1849)

*La Ilustración Artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*  
(Barcelona, de 1898 a 1907)

*La Moda elegante* (Madrid, 1891 a 1910)

*La Última Moda* (Madrid, 1891 a 1910)

*La Vanguardia* (Barcelona, 1911)

*Le Fígaro* (París, 1908)

*Le Gil Blas* (París, 15 de mayo de 1908)

*Les Modes: revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme* (París,  
1902 a 1910).

*Monos* (Madrid, 23 de mayo de 1908)

*Mundial Magazine* (París, mayo 1911)

*Nuevo Mundo* (Madrid, 1895 y 1911)

*Observatorio pintoresco* (Madrid, 1837)

*Relación o Gazeta algunos casos particulares, afsi Políticos como Militares  
sucedidos en la mayor parte del Mundo hafta fin de Diziembre de 1660*, [en  
línea] Consultado el 24 de junio de 2015.

En: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1661/001/A00001-00002.pdf>

*Semanario pintoresco español* (Madrid, 1836)

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ZARDOYA, Carmen. «Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los salones de Madrid (h. 1898)». *Artígrama*, 2005, nº 20, pp. 367-384.
- ALCAIDE DELGADO, José Luís. *Manuel González Martí y la ilustración gráfica de su época (1890-1918)*. Director: Francisco Javier Pérez Rojas. Tesis doctoral. Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 1999.
- ALCAIDE GONZÁLEZ, Rafael. «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social». *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, 1999, nº 50, pp. 32-54. Consultada el 2 de agosto 2014. En: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-50.htm>.
- ALMAZÁN TOMÁS, David. «El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su "Manual de Arte Decorativo" (1916): la enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del "Japonismo" en España». *Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. 2004, nº 19, pp. 503-521.
- «El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)». En *Arte e Identidades Culturales: Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Comité español de historia del arte. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- AMO DEL AMO, María Cruz del. *Mujer, Familia y Trabajo: Madrid 1850-1900*. Málaga: Universidad de Málaga, 2010.
- Antología de Blanco y Negro, 1891-1936*. Tomo I al IV. Madrid: Prensa Española, 1985.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen; LUENGO, Mónica. *Jardines de España*. Barcelona: Lunberg, 2003
- APARICIO BENÍTEZ, Antonio José (com.). *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo ABC, del 30 de enero al 22 de junio del 2014). Madrid: Fundación Colección ABC, 2014.
- ARENAL, Concepción. *La Mujer del porvenir*. Vigo: Ir Indo, 2000.

- La mujer del porvenir. La mujer de su casa*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1895.
- La emancipación de la mujer en España*. Armiño, Mauro (ed. y prólogo). Madrid: Júcar, 1974.
- ARIÈS, Philippe (dir.); DUBY, Georges (dir.). *Historia de la vida privada*, vol. 8. Madrid: Taurus, 1991.
- AYALA SÖRENSEN, Federico. *Fondos fotográficos del Diario ABC. Análisis documental, gestión y aplicaciones*. Director: Juan Miguel Sánchez Vigil. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Documentación. Departamento de Biblioteconomía y Documentación, 2013. Consultado el 20 de febrero de 2015. En: <http://eprints.ucm.es/23904/1/T35001.pdf>
- BALADRÓN PAZOS, Antonio J.; CORREYERO RUIZ, Beatriz; VILLALOBOS MONTES, María del Mar. «Mujer y publicidad en los felices años veinte. Análisis de contenido de la revista ilustrada Blanco y Negro». *Comunicación y Pluralismo*, 2007, nº 3, pp. 117-139.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar. «Maestras, innovación y cambios». *Arenal. Revista de historia de mujeres*, 1999, vol. 6, nº 1, pp. 81-110.
- BALZAC, Honoré de, et al. *El Gran libro del dandismo. Balzac, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly*. Prólogo de Alan Pauls. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- BARREIRO, Javier. *Diccionario de Autores Aragoneses Contemporáneos: 1885-2005*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.
- BARTHES, Roland (selección de Enrique Folch González). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna* (edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1995.
- BENAVENTE, Jacinto. *Lo cursi: comedia en tres actos*. Pedrero, Mariano (ilustrador). Madrid: Imp. de Alrededor del Mundo, 1913.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, Rolf (ed.). Madrid: Akal, 2005.
- BENTON, Tim.; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel; ZOZAYA, Maria, (eds. y com.). *El gusto moderno. Art decó en París 1910-1935*. (Exposición celebrada en la

Fundación Juan March, Madrid, marzo-junio 2015). Madrid: Fundación Juan March, editorial de Arte y Ciencia, 2015.

BESTARD DE LA TORRE, Vizcondesa de Barrantes. *La elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*. Madrid: Imprenta española, 1913.

BLANCO, Alda (ed.). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración / María Martínez Sierra*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

--*María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1999.

BLANCO CARPINTERO, Marta. «Algunas notas sobre el zapato femenino burgués (1860-1900) a través de la revista *La Moda Elegante*». *Indumenta*. Museo del traje, febrero 2011.

--«Traje sastre hacia 1905». *Modelo del mes*. Museo del Traje, marzo 2008.

BORI, Rafael; GARDÓ, José. *Tratado completo de publicidad y propaganda*. 3ª rev y aum ed. Barcelona: José Montesó, 1947.

BOTREL, Jean-François; INFANTES, Víctor; LÓPEZ, François (dir) *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472- 1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente: desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.

BRANDSTÄTTER, Christian. *Klimt y la moda*. Madrid: H Kliczkovski, 2003.

BRASAS, EGIDO, José Carlos. «La obra en España de un dibujante de estilo Liberty: Giuseppe Eugenio Chiorino ("GECH")». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte (BSAA Arte)*, 2009, vol. 75, Fascículo 2, pp. 285-296.

--«José Arija, dibujante modernista de "Blanco y Negro"». En: IGLESIAS ROUCO, L. (coord.). *Estudios De Historia y Arte: homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad de Burgos, 2005, pp. 445-450.

--*Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1995.

--«Un ilustrador del Modernismo español: Eulogio Varela y Sartorio». *Goya: Revista de arte*, 1984, nº 181-182, pp. 113-11.

BRIHUEGA, Jaime. (com.); José Saramago et al. (col.). *Garaje: imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. (Exposición celebrada en la Fundación Carlos de Amberes, Madrid, noviembre-diciembre 2000 y Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Enero-febrero 2001). Madrid: Fundación Eduardo Barreiros, 2000.

BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*. Prefacio de Louis Marín. Barcelona: Paidós, 1987.

BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

CABALLERO, Fernán. *La familia De Alvareda*. Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez-Luis. Madrid: Castalia, 1979.

CALEFATO, Patrizia. *El sentido del vestir*. Valencia: Engloba, 2002.

--*El cuerpo y la moda*. Valencia: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1989.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. «Las primeras sesiones del "cinematógrafo Lumière" en Madrid». *Imafronte*, 1992-1993, nº 8-9, pp. 105-112.

--«La introducción del cine en España pionerismo y protoindustria». En: LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta: escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010, pp. 19-26.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. *Mujer y trabajo en el siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 1999.

--*El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

--«Mujer y educación en el reinado de Alfonso XIII: análisis cuantitativo». *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 1981, nº 2, pp. 231-250.

CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus*. Barcelona: Alba, 2007.

CASADO RIGALT, Daniel. *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antiquaria Hispanica, 2006

- CASAJUS QUIROS, Concha. *Historia de la fotografía de moda: (Aproximación estética a unas nuevas imágenes)*. Director: Antonio Lara García. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Sección: Historia del Arte, 1993.
- CASAL-VALLS, Laura. *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Duxelm, 2012.
- La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona. Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)*. Directora: Mireia Freixa. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2014. <http://hdl.handle.net/2445/49377>
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos", 1915.
- CERRILLO RUBIO, Lourdes. «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor». En: *Actas del Simposio "Reflexiones sobre el gusto"*, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2012.
- «París, 1925. La modernidad de las artes del diseño y la moda». En: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (coord.). *Arte, diseño y moda: Confluencia en el sistema artístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 31-54.
- La moda moderna: génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela, 2010.
- «Paul Poiret y el Art Decó». *Anales de historia del arte*, 2008, Número Extraordinario 1, Dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego, pp. 513-525.
- CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007.
- CIENFUEGOS, Beatriz. *La Pensadora Gaditana*. Edición antológica de Cinta Canterla. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1996.
- COLERIDGE, Nicholas. *La conspiración de la moda*. Prólogo de Antonio Miró. Barcelona: Ediciones B, 1989.
- COMELLAS, José Luis. *El último cambio de siglo: gloria y crisis de Occidente 1870-1914*. Barcelona: Ariel, 2000.
- CORBIN, Alain. *El territorio del vacío: occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. Barcelona: Mondadori, 1993.

- CORONADO E HIJÓN, Diego. «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria». *Revista Latina de Comunicación Social*, 2000, nº 32. Consultada el 2 de noviembre de 2014. En: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/73coronado.htm>
- COSGRAVE, Bronwyn. *Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- DAVIS, Kathleen E. *The latest style: the fashion writing of Blanca Valmont and economies of domesticity*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- DE ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor. *Crónica de Alfonso XIII y su linaje*. Gregorio Marañón (prol.). Madrid: Atlas, 1946.
- DE BURGOS, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Edición y estudio introductorio de Pilar Ballarín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Arte de saber vivir: prácticas sociales*. Valencia: Sempere y Cía Editores, 1905.
- DE MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid: Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*. Madrid: Renacimiento, 1925.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007.
- DE UNAMUNO, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961
- DENOYELLE, Françoise, «Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice: une commande non élucidée», [en línea]. *Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière»*, 2002, nº4, pp. 127-143. Consultado el 6 de febrero de 2015. En: <http://rhei.revues.org/56>
- DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- DESVOIS, Jean-Michel. *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI de España, 1977.
- DÍAZ MARCOS, Ana María. *¿Esclavas del figurín?: moda, educación y emancipación en la obra de Concepción Arenal, Rosario de Acuña y Carmen de Burgos*, [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc25j2>

--*La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2006.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.

DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

DUBY, Georges; Perrot, MICHELLE. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 1993.

ENRIGUE, Alvaro. «Notas para una historia de lo cursi», [en línea]. *Letras Libres*, 2001, septiembre, vol. 48, pp. 44-48. Consultado el 15 de septiembre de 2014. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/notas-para-una-historia-de-lo-cursi>

ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

ESCOBAR ARRONIS, José. «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español», [en línea]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado el 3 mayo 2014. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sombrero-y-la-mantilla---moda-e-ideologa-en-el-costumbrismo-romntico-espaol-0/>

ESPARZA, Ramón (com.). *Portadas. Dibujos de primera plana*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo ABC, del 21-III-2013 al 9-VI-2013). Madrid: Museo ABC, 2013.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Lenguaje moral y sociedad en "Fortunata y Jacinta" de Benito Pérez Galdós*. Director: Francisco Yndurain Hernández. Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1983.

EZAMA GIL, Ángeles. «Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad», [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2007, nº 37. Consultado el 5 de abril de 2015. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>

--«Las periodistas españolas pintadas por sí mismas», [en línea]. *Arbor*, 2014, vol. 190, nº 767. Consultado el 12 de febrero de 2015. En: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/1938>

FERNÁNDEZ POYATOS, María D. «Propuestas cronológicas para la Historia de la publicidad». *Historia y comunicación social*, 2013, vol. 18, Número Extraordinario 1 (Octubre), pp. 267-277.

--«La publicidad de salud en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX», [en línea]. *Questiones publicitarias. Revista internacional de comunicación y publicidad*, 2011, vol. I, nº 16, pp. 108-124. En: [http://www.maecei.es/pdf/n16/articulos/A7.La\\_publicidad\\_de\\_salud\\_en\\_la\\_prensa\\_ilustrada\\_de\\_finales\\_del\\_siglo\\_XIX.pdf](http://www.maecei.es/pdf/n16/articulos/A7.La_publicidad_de_salud_en_la_prensa_ilustrada_de_finales_del_siglo_XIX.pdf)

--*Orígenes y evolución de la actividad publicitaria en España: 1880-1936*. Director: Emilio Feliu García; codirectora: Victoria Tur Viñes. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2006.

FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

FOLGUERA, Pilar (coord.). *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX)* (Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria celebradas en 1982). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

FONTOBONA, Francesc. «La Ilustración gráfica las técnicas fotomecánicas». En CARRETE PARRONDO, Juan (et al.). *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. *Summa artis: historia general del arte*. Tomo XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

FONTCUBERTA I GEL, Joan. *Fotografía, conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

FONTCUBERTA BALAGUER, Mar. *La noticia: pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós, 1993.

FREIRE LÓPEZ, Ana M., *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán*, [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012. Consultado el 12 de abril de 2015. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6s0>

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

FRIZOT, Michel (dir.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

FUCHS, Eduard. *Historia ilustrada de la moral sexual*. Tomas Huonke (ed.). Madrid: Alianza, 1996.

- FUKAI, Akiko (ed.). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX: La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Tomo I, siglo XVIII y siglo XIX*. Köln: Taschen, 2012.
- GALICIA GANDULLA, Tomás. *Pedro Sáenz y Sáenz: biografía y obra. La visión de la mujer fin de siglo a través de su pintura*. Directora: Teresa Sauret Guerrero. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2001.
- GALLEGO, Juan Francisco (ed.). *Biblioteca de un siglo*. Madrid: Prensa Española, 1987.
- GARCÍA RUESCAS, Francisco. *Historia de la publicidad en España*. Madrid: Editora Nacional, 1971.
- GARITAONANDÍA GARNACHO, Carmelo (coord.); TUÑÓN DE LARA, Manuel (coord.). *La prensa de los siglos XIX y XX metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos: I Encuentro de Historia de la Prensa*. Leioa: Universidad del País Vasco, 1986.
- GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GIMENO DE FLAQUER, Concepción. *En el salón y en el tocador: vida social, cortesía, arte de ser agradable, belleza moral y física, elegancia y coquetería*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1899.
- GINÉ, Marta (dir). *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración española y americana (1869-1905)*. Berna: Peter Lang, 2013.
- GIORGI, Arianna. *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España s. XVII-XIX*. Directora: María de la Concepción Peña Velasco. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2013.
- GOFFMAN, Erving. *Los momentos y sus hombres* (textos seleccionados y presentados por Yves Winkin.). Barcelona: Paidós, 1991.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El segundo libro de las mujeres: Safo, Friné y otras seductoras*. Madrid: Mundo Latino, 1921.
- GÓMEZ, Alicia; GONZÁLEZ, Guillermo (coord.). *Modachrome, El color en la historia de la moda* (Exposición organizada por el Kyoto Costume Institute y el Ministerio de Cultura. Museo del Traje del 10 de mayo al 23 de septiembre de 2007). Madrid: Museo del Traje, 2007.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (ed.); CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (ed.). *Rebeldes literarias*. Sevilla: Arcibel, 2010.
- GONZÁLEZ DíEZ, Laura; PÉREZ CUADRADO, Pedro. «"La Moda elegante ilustrada" y "El Correo de las Damas", dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX». *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 2009, vol. 8, pp. 53-71.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Ana Marta; GARCÍA MARTÍNEZ, Alejandro Néstor. *Distinción Social y Moda*. Pamplona: EUNSA, 2007.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *El Hipódromo de la Castellana. Deporte, arquitectura y sociedad, 1878-1933*. Madrid: Turner, 2014.
- GUTIERREZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Ángeles. «Literatura y Moda: La Indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX», [en línea]. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, n<sup>o</sup> 9, junio 2005. En: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos>
- HARTZENBUSCH, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde 1661 al 1870*. (Reprod. fasc. de la ed. de: Madrid: Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1894). Madrid: Biblioteca Nacional, 1996.
- IGLESIAS, Francisco. *Historia de una empresa periodística: Prensa Española editora de "ABC" y "Blanco y Negro" (1891-1978)*. Madrid: Prensa Española, 1980.
- JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.
- JOHNSTON, Lucy. *La moda del siglo XIX en detalle*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- KACZAN, Gisela Paola. *Representaciones de cuerpos femeninos vestidos: Códigos visuales en los mecanismos de producción de exclusión, emulación y distinción social. Mar del Plata 1900-1930*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, 2011.
- «Estampas del deseo y del desear: imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900», [en línea]. *Cadernos Pagu*, 2013, n<sup>o</sup> 41, p. 121-157. Consultado el 4 de noviembre 2014. En <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332013000200011>
- KIRKPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Valencia: Cátedra, 2003.

- KODA, Harold; BOLTON, Andrew. «Paul Poiret (1879-1944)», [en línea]. *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, Septiembre del 2008. Consultado el 12 de febrero de 2015. En: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd\\_poir.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/poir/hd_poir.htm)
- LALLANA GARCÍA, Fernando. *El color de la prensa diaria*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- LARA LOPEZ, Emilio Luis. «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local», [en línea]. *Revista de Antropología experimental*. Universidad de Jaén, 2003, nº 3, pp. 1-15. Consultada: 21 de agosto 2014. En: [www.ujaen.es/huesped/rae](http://www.ujaen.es/huesped/rae)
- LARRINAGA RODRÍGUEZ, Carlos; PASTORIZA, Elisa. «Dos balnearios atlánticos entre el fin de siglo y la crisis del treinta, San Sebastián y Mar del Plata. Un ejercicio comparativo». *Historia Contemporánea*, 2009, vol. 38, pp. 277-310.
- «De las playas frías a las playas templadas: la meridionalización y popularización del turismo de ola en España en el siglo XX», *1er. Congreso Latinoamericano de Historia Económica. 4ta Jornadas Uruguayas de Historia Económica*. (Montevideo, 5-7 de Diciembre de 2007). Consultado el 2 de agosto de 2014. En: [http://www.audhe.org.uy/Jornadas Internacionales Hist Econ/CLADHE1/trabajos/Larrinaga Carlos 112.doc](http://www.audhe.org.uy/Jornadas_Internacionales_Hist_Econ/CLADHE1/trabajos/Larrinaga_Carlos_112.doc)
- LASHERAS PEÑA, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Director: Luis Sazatornil Ruiz. Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2010.
- LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Apéndice de Enriqueta ALBIZUA HUARTE. Madrid: Cátedra, 1997.
- LEBECK, Robert; VON DEWITZ, Bodo. *Kiosk: eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*. Göttingen: Steidl, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Serbal, 1991.
- España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

- LOZANO, Jorge. «El poder de las apariencias». *Revista de Occidente*, 2011, nº 366, pp. 5-6.
- LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar, «Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi (1882-1950)». *Norba: Revista de arte*, 1992, nº 12, pp.187-202.
- «Salvador Bartolozzi: entre las vanguardias y el casticismo (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*». *Norba-Arte*,1984, nº 5, pp. 243-264.
- LURIE, Alison. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.
- MARQUÉS DE VILLA-URRITIA, *Las mujeres de Fernando VII*. Madrid: F. Beltrán, 1925.
- MARTÍNEZ DE ESPRONCEDA SAZATORNIL, Gema. «Indumentaria y Medios de comunicación». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 2011, vol. 17, pp. 165-178.
- MCKINNEY, Collin. «Men in Black: Fashioning Masculinity in Nineteenth-Century Spain», [en línea]. *Letras Hispanas*, 2012, vol. 8.2, p. 78-93. Consultado el XXX de 2015. En: [http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol8-2/contentParagraph/0/content\\_files/file6/C.McKinney.McKinney.McKinney.pdf](http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol8-2/contentParagraph/0/content_files/file6/C.McKinney.McKinney.McKinney.pdf).
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, vol. 1 y 2. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- MHARTIN Y GUIX, Enrique. «El lenguaje de la tarjeta». *Almanaque Bailly Bailliere: pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*, 1903, pp. 207-208.
- Moda en Sombras: Museo Nacional del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991.
- MONTE-CRISTO. *Los salones de Madrid*. Emilia Pardo Bazán (prol.). Nueva edición, notas y presentación de Germán Rueda ed. Madrid: Rh+, 2014.
- MONTERO, Mercedes. *La conquista del espacio público: mujeres españolas en la Universidad*. Madrid: Minerva, 2009.

- MONZÓN ARRIBAS, Cándido. *La opinión pública: teorías, concepto y métodos*. Madrid: Tecnos, 1987.
- MORALES, María Luz. *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días* (estudio preliminar del Marqués de Lozoya). Tomo IX: Siglo XX (1900-1920). Barcelona: Salvat, 1956.
- MORATA SEBASTIÁN, Rosario. «El Profesorado de la Escuela Normal de Maestras de Madrid (1914-1939)». *Revista Complutense de Educación*, 1998, vol. 9, nº 1, pp. 177-208.
- NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael. *Tal como éramos: España hace un siglo*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- O'HARA CALLAN, Georgina. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Barcelona: Destino, 1999.
- OLMOS BALDELLOU, Víctor. *Historia del ABC. Cien años clave en la historia de España*. Madrid: Plaza&Janés, 2002.
- ORIOLE RONQUILLO, José. *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*. Barcelona: Imprenta de Agustín Gaspar, 1857.
- OTERO CARVAJAL, Luis E. (ed.); BAHAMONDE, Ángel (ed.). *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Madrid: Cidur, 1986.
- ORTIZ SUCH, Juan. *Código de etiqueta y distinción social*, Madrid: Estudio, 1955.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *Por Francia y Alemania: (crónicas de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial, 1890.
- Insolación*. Madrid: Bruguera, 1981
- *La quimera*. Madrid: Cátedra, 1991.
- *La vida contemporánea*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de las Artes, 2005.
- PARICIO ESTEBAN, M. Pilar, *Una aproximación a las dimensiones comunicativas de la moda: análisis de la comunicación de la moda en la prensa de información general española durante el siglo XX*. Director: Antonio de la

Cruz Lucas Marín. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1998.

PASALODOS SALGADO, Mercedes. «Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención». En: *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia* (celebrado en la Universidad de Murcia 19 noviembre, 2008 – 21 noviembre, 2008). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015. En: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/schedConf/presentations>

--«Ir de compras por Madrid. Los grandes almacenes y sus catálogos ilustrados», [en línea]. *Datatèxtil*, 2012, n° 27, pp. 6-21. Consultada el 9 de febrero de 2015. En: <http://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/275133/364182>

--«Visita a la modista». *La pieza del mes*. Museo del Romanticismo, junio 2012.

--«El traje de visita». *Modelo del mes*. Museo del Traje, febrero 2006.

--«La moda a principios del siglo XX: inspiración y modernidad», [en línea]. En: *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución* (Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 31 de marzo al 3 de abril de 2003). Madrid: Grupo Español del IIC, 2003, pp. 220-230. Consultado el 18 de agosto 2014. En: [http://geiic.com/files/Publicaciones/la\\_moda\\_principios\\_s\\_XX.pdf](http://geiic.com/files/Publicaciones/la_moda_principios_s_XX.pdf)

--*El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado: Madrid 1898-1915*. Director: José Manuel Cruz Valdovinos. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. «La moda en la Restauración, 1868-1890». *Indumenta*. Museo del Traje, 2011, vol. 2, pp. 8-36.

--*El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Cultura. Museo del Traje, 2008.

--«Dandismo y juventud». *REIS: Revista española de investigaciones sociológicas*, 2002, n° 98, pp. 107-122.

--«Análisis semiológico de la revista de modas romántica». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2001, vol. 7, pp. 365-381.

PÉREZ CUADRADO, Pedro. «Apuntes para un estudio de la prensa española en color en el siglo XIX». *Doxa Comunicación*, 2004, vol. 2, pp. 99-120.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Episodios Nacionales. Serie Quinta*. Madrid: Cátedra, 2007.

--*Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas)*. Madrid: Akal, 2005.

PÉREZ MATEOS, Juan Antonio. ABC Serrano, 61. Historia íntima del diario.

Cien años de un “vicio nacional”. Madrid: Libro-Hobby-Club, 2002

PÉREZ ROJAS, F. Javier (com.). *El retrato elegante*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Municipal De Madrid, de diciembre 2000 a febrero 2001). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000.

--(com.). *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): preciosismo y simbolismo*. (Exposición celebrada en Valencia, Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj, del 19 de diciembre al 4 de febrero de 2001). Valencia, Instituto Portuario de Estudios y Cooperación, Autoridad Portuaria de Valencia, 2000.

--(com.). *La ciudad placentera: de la verbena al cabaret*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo del Siglo XIX, del 9 de junio al 30 de septiembre de 2003). València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, 2003.

--*Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

--*La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 8 de julio al 13 de septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE, 1997.

PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis. *Del modernismo al art déco: la ilustración gráfica en Valencia*. (Exposición celebrada en Madrid, Sala de exposiciones de la Calcografía Nacional, septiembre-octubre 1991). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1991.

PÉREZ ROJAS, F. Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX: persistencias y rupturas*. Madrid: Silex, 1994.

PÉREZ RUIZ, Miguel A. *La publicidad en España: anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*. Madrid: Fragua, 2001.

PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel. «Modas y mujeres». En: *España fin de siglo, 1898* (Exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones del

Ministerio de Educación y Cultura del 13 de Enero al 29 de Marzo de 1998 y en Barcelona en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" del 20 de Mayo al 26 de Julio de 1998). Barcelona: Fundació La Caixa, 1997, pp. 152-164.

PERINAT, Adolfo; MARRADES, María I. *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.

PERROT, Philippe. *Le corps féminin: le travail des apparences, XVIIIe- XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX: Funciones y disfunciones*. València: Universitat de València, 2010.

POIRET, Paul. *Vistiendo la época*. Barcelona: Parsifal, 1989.

¿Por qué baúles?, [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2015. En: <http://es.louisvuitton.com/esp-es/la-maison/una-historia-legendaria#how-it-all-began>

PUIGGARÍ, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Valencia: Librerías "París-Valencia", 1993.

QUINTAS FROUFE, Eva. «Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo xx: el concurso de la perfumería Gal (1916)». *Área abierta*, 2008, nº 21, noviembre, pp. 2-13.

RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen. *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Ediciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

RAMOS FRENO, Eva María, «Iconografía publicitaria de una década en Blanco y Negro (1915-1925)». *Cuadernos de arte e iconografía*, 2009, Tomo XVIII, nº 36, pp. 449-488

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española. (DRAE)*, [en línea]. 22ª edición electrónica. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=>

REYERO HERMOSILLA, Carlos. «Coqueterías de moribunda: lenguaje gestual y guardarropía en la heroicidad trágica decimonónica». *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2002, nº 1, pp. 101-117.

REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.

- REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.
- RIDAURA CUMPLIDO, Concha. «La importancia social de la moda femenina burguesa a mediados del siglo XIX en Valencia». *Ars longa: cuadernos de arte*, 2002, nº 11, pp. 65-74.
- RIVIÈRE, Margarita. *Diccionario de la moda: los estilos del siglo XX*. Barcelona: Debolsillo, 2014
- RODRÍGUEZ LEHMAN, Cecilia. «La ciudad letrada en el mundo de lo banal. Las crónicas de moda en los Inicios de la formación nacional». *Estudios: revista de investigaciones literarias y culturales*, 2008, vol. 16, Julio-Diciembre 2008, pp. 203-226.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. *La capital de un sueño. Madrid 1900-1936: la formación de una metrópoli europea*. Director: Luis Enrique Otero Carvajal. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Contemporánea, 2013.
- «Jóvenes, modernas y deportistas: la construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad». En: NICOLÁS MARÍN, María Encarna (coord.), GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (coord.). *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy* (IX Congreso Asociación de Historia Contemporánea celebrado en Murcia en 2008). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008. En: <http://www.ahistcon.org/PDF/congresos/publicaciones/Murcia.pdf>
- «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX». En: AMADOR CARRETERO, María Pilar (coord.), ROBLEDANO ARILLO, Jesús (coord.), RUIZ FRANCO, María del Rosario (coord.). *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (celebradas durante los días 3, 4 y 5 de julio de 2006)*. Madrid: Archiviana, 2007, pp. 383-399.
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *La mujer en la Historia: Francia, Italia, España S.XVIII-XX: a través de la Prensa*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1989.
- SAIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo en España*, vol. 3. Madrid: Alianza, 1996.
- SAIZ ROCA, M<sup>a</sup> Dolores. «Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo». *Historia y Comunicación Social*, 1999, nº 4, pp. 173-182.

- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María F. «Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis». *Documentación de las Ciencias de la Información*, 2009, vol. 32, pp. 217-244.
- SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas Ilustradas en España: del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Trea, 2008.
- Del Daguerrotipo a la Instamatic*. Gijón: Trea, 2007.
- Documentación fotográfica en España. Revista "La Esfera" (1914-1920)*. Director: José López Yepes. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (dir.), et al. *Fotografía: Diccionario Espasa*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; MARCOS RECIO, Juan Carlos; OLIVERA ZALDUA, María. «Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)». *Revista española de documentación científica*, 2014, vol. 37, nº 1.
- SANZ, Juan Carlos. *Diccionario Akal del color*. Madrid: Akal, 2001.
- SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza, 1997.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis; LASHERAS PEÑA, Ana Belén. «París y la "españolada". Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2005, vol. 35, nº 2, pp. 265-290. Disponible en: <http://mcv.revues.org/2245>
- SEELING, Charlotte. *Moda: el siglo de los diseñadores, 1900-1999*. Koln: Konemann, 2000.
- SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- SEPÚLVEDA, Enrique. *La vida en Madrid en 1887: Año tercero*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888.
- SERRANO ALONSO, Javier (ed. lit.). *Literatura modernista y el tiempo del 98* (Actas del congreso internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de

- 1998). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- SERVÉN, Carmen y ROTA Ivana (ed.). *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- SIMMEL, Georg. *Cultura femenina: filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1939.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.
- La mujer madrileña del siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982.
- SMITH, Adam. *La riqueza de las naciones: (Libros I-II-III y selección de los Libros IV y V)*. Madrid: Alianza, 1996.
- SOLDEVILA, Carlos. *La moda ochocentista*. Barcelona: Argos, 1950.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- SOUGUEZ Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2011.
- STERLACCI, Francesca. *Diseño de moda en piel*. Barcelona: Blume, 2010.
- TÉTART-VITTU, Françoise. «Art de la mode I', revue». *Encyclopædia Universalis* [en línea]. Consultado el 12 de octubre del 2014.  
En: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-de-la-mode-revue>
- TOBOSO SÁNCHEZ, Pilar. «Grandes almacenes y almacenes populares en España. Una visión histórica». *Documentos de trabajo. Historia Económica (Fundación SEPI)*, 2002, nº 2.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido*, vol. 1. Madrid: Alianza, 1994.
- TRAMAR, Condesa de. *La moda y la elegancia*. Versión castellana de la Marquesa de Fermorán. París: Garnier, 1900.
- TRENC BALLESTER, Eliseu, et al. *La Prensa ilustrada en España: las "Ilustraciones" 1850-1920* (Coloquio internacional celebrado en Rennes, 13, 14 y 15 de febrero de 1992). Montpellier: Université Paul Valéry, 1996.

- VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- VELA CERVERA, David. *Salvador Bartolozzi (1881-1950): ilustración gráfica, escenografía, narrativa y teatro para niños*. Director: Jesús Rubio Jiménez. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- VIÑES MILLET, Cristina. «La sociedad en el escaparate». En: LORENZO ROJAS, José F.; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, María José; MONTORO CANO, Estela del Rocío (eds.). *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada: Universidad de Granada, 2009.
- VOLLENDORF, Lisa (ed.). *Literatura y feminismo en España:(s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005.
- VON BOEHN, Max, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas* (con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya). Barcelona: Salvat, 1950.
- La moda el traje y las costumbres desde 1879 hasta la Guerra Mundial*. (Con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya), vol. 8. Barcelona: Salvat, 1945
- AA.VV. *Manual de la moda elegante: tratado de costura, bordados, flores artificiales y demás labores de adorno y utilidad para las señoras y señoritas, con un método de corte y confección...* Valladolid: Maxtor, 2005.
- YONNET, Paul. *Juegos, modas y masas*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- ZARZA, Víctor. *Narciso Méndez Bringa, el espectáculo de la ilustración*. Zaragoza: Fundación Colección ABC, 2014.

