

Algunas consideraciones sobre la moda durante la *Belle Époque*

Mercedes Pasalodos Salgado

Un marcado carácter internacional define la moda a partir del siglo XIX. Éste quizás sea uno de los aspectos de mayor trascendencia, que se manifiesta en la rápida difusión de formas y en el cambio de las mismas, en el deseo de incorporar lejanas influencias con una renovada interpretación, en el prestigio y renombre de casas de costura con las que se inicia el renacer de la costura, en la incorporación de tecnologías y nuevas investigaciones que facilitaron la modernización de una industria que amplió sus canales de difusión.

A lo largo de este período tiene lugar en la moda el triunfo del eclecticismo, acogido con gran satisfacción por la mayoría de las mujeres que no podían seguir férreamente los dictados de la moda, dados los rápidos cambios que en ella se registraban. Ante el aspecto variable de aquella, inmediatamente se perfilaron dos posturas. Por un lado, quienes consideraban que la moda causaba una pérdida de tiempo, que provocaba la disminución de la modestia y de la moralidad, que ocasionaba perjuicios físicos, y que repercutía en el orden doméstico. En la línea opuesta, se valoraba que la moda surgía y cambiaba para buscar remedios y soluciones en función de las necesidades de una época, y era la expresión de la cultura y de la sociedad.

Las revistas femeninas y, más tarde, las revistas de moda activaron uno de los canales de mayor influencia. De los iniciales grabados de moda, sin apenas comentarios, se dio paso a publicaciones periódicas en las que las crónicas de moda adquirieron un mayor protagonismo, acompañadas de ilustraciones, algunas de ellas en color. Aunque en España las publi-

caciones siguieron muy de cerca a sus homónimas francesas, esta hermandad, con el transcurrir de los tiempos, se fue difuminando. El impulso de estas revistas pone de manifiesto el auge que estaban alcanzando la moda y la industria con ella relacionada. Paralelamente a esta evolución, la actividad comercial adquirió una singular proyección.

Dos tipologías de comercios ocuparon el espacio comercial desde mediados del siglo XIX. Por una lado, las tiendas o bazares *magasin de nouveautés*. De otro, las casas de moda. Este fenómeno que está muy bien definido en otros lugares, como en Francia, no fue ajeno en nuestro país. En ciudades como Madrid surgieron desde mediados de la centuria comercios con una amplia variedad y selección de artículos, en donde la confección ocupaba un espacio destacado. Desde los más tempranos, denominados pasajes (como los de San Felipe Neri, Caballero de Gracia o el situado en Espoz y Mina), a los más recientes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, podemos dar una lista inicial que a medida que avanza la investigación crece. En la calle Príncipe número 11 se instaló el almacén de modas *Le Tout Paris* en el edificio de La Equitativa; en la calle Sevilla, y con sucursal en Biarritz, abrió sus puertas el almacén de *Walewly-Lacloche* que tuvo el honor de proveer de diferentes géneros, tanto a la reina regente María Cristina como a la reina Victoria Eugenia. No menos conocido fue el comercio propiedad de Agustín Mansó, *New England*, inaugurado el 17 de enero de 1887; *El Bazar X* en la calle Espoz y Mina; *La villa de Madrid* en la calle Montera; o los alma-



Figura 1. Almacenes El Águila (1910).



Figura 2. Vestido de la Infanta Isabel de Borbón (ca. 1860). Etiqueta: Honorine (Madrid). Museo del Traje.

cenas *El Águila* en la calle Preciados (figura 1), número 3; entre otros.

Con respecto a las casas de modistas la nómina aumentaba cada año. Así por ejemplo, *madame* Carolina, *madame* Honorine (figura 2) o Chavany (figuras 8 y 9), modista de cámara de S.M, fueron renombradas artesanas, cuya actividad la podemos situar en torno a los años cincuenta y sesenta del siglo XIX¹. Presentación C. de Sánchez, en la calle Príncipe, y Margarita Kempf, en la de Preciados, recibieron importantes encargos, entre ellos los de la infanta Paz, en la década de los 80.



Figura 3. Factura Gosálbez (1906).



Figura 4. Etiqueta Gosálbez. Madrid.

De finales del siglo XIX¹ uno de los nombres más importantes fue el de Dionisia Ruiz (figura 6). A lo largo de su dilatada actividad cambió de taller en diversas ocasiones. Sin embargo, a pesar de las noticias documentales, hasta la fecha no ha sido posible localizar ninguna pieza que saliera de su taller. En este sentido, diferente es el caso de la modista Gosálbez (figuras 3 y 4), de la que el Museo del Traje cuenta con diferentes piezas. Asimismo, en el *Anuario Almanaque* de 1901 se recogen algunas noticias relacionadas con su actividad. Tanto las facturas como las prendas que se conservan ayudan a trazar y definir la situación comercial madrileña. Coronando la factura, figura el nombre de la casa, la dirección, la actividad y especialidad, los premios recibidos y la alusión al distintivo de proveedor real. A continuación se detallan las prendas confeccionadas, en las que se suele especificar los materiales empleados, además de aquellas otras que simplemente han requerido un arreglo. Un dato de singular relevancia que aportan las mismas es el referido a los precios, donde, en ocasiones, se desglosa el coste de la mano de obra y el importe de los materiales empleados.

Por otro lado, las piezas son el testimonio de una realidad. Uno de los datos más significativos es el nombre de la casa o de la modista, estampillado en el interior de la prenda. A partir de 1860 se generalizó en Francia la incorporación de las marcas estampilladas en el interior de los trajes femeninos² y, casi paralelamente, las eti-

1 El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico cuenta entre sus fondos con piezas salidas de los talleres de Madame Honorine (MT001271) y Chavany (MT0014863).

2 *Au paradis des dames. Nouveautés, modes et confections 1810-1870*, París, 1992, p. 52.

quetas, que fueron una aportación de las casas de moda. Esta práctica rápidamente se adoptó en España. Las etiquetas, que en ningún modo pueden ser comparables a la firma de un artista, tenían una importante función. Considerando, como señalábamos al principio, que la internacionalización de la moda es una constante a lo largo del siglo XIX, la etiqueta venía a garantizar su calidad, sobre todo en aquellas prendas destinadas a la exportación. Por otro lado, les confería una categoría diferente, frente a los artículos que se vendían en los comercios de precio fijo.

Otra posibilidad para la comercialización fueron los catálogos, tarjetas de publicidad³ y anuncios en prensa, que revelan una actividad comercial de gran interés; se trata de un campo al que la investigación no ha dedicado merecida atención, quizás porque rastrear este material no resulta una tarea fácil. En este sentido, son de gran interés los catálogos para equipos de novia (figura 5), donde se da amplia cuenta de su diversidad, descripción de los mismos en cuanto a calidad y número de piezas y, naturalmente, el importe⁴. El antecedente de estos pequeños libros está en el siglo XVIII, cuando sastres y modistas se encargaban de dar publicidad a sus creaciones en cuartillas en las que figuraba el modelo y el precio.

La moda vista por los contemporáneos fue un asunto que despertó interés; pero un interés distinto al de nuestros días. Las advertencias y consejos relatados en los manuales de comportamiento, de urbanidad o de buenos modales, así como en las revistas de la época, recogen el sentir de la época. La instrucción femenina no sólo estaba orientada a los valores religiosos y deberes familiares y domésticos; la actitud, el porte y naturalmente la forma de vestir formaban parte del barniz que una joven recibía para conducirse en sociedad. Las diferencias sociales y las actividades determinaron y condicionaron el traje, que se convirtió en expresión de circunstancias concretas.

Seguir la moda con acierto suponía tener un conocimiento profundo del “arte de vestir” y del “arte del adorno”, y dominar a la perfección los principios de este arte significaba saber elegir el traje más conveniente para cada ocasión, aunque los principios de este código fueron complejos. La “armonía” se presentaba como uno de los fundamentos básicos para alcanzar el perfecto equilibrio de la imagen exterior. El

uso conveniente del traje contribuía a disimular la falta de armonía. Con respecto al estilo propio de las españolas, Carmen de Burgos recoge los comentarios de una dama francesa:

“(…) Tenemos un gusto oriental, una pasión por los colores fuertes y los contrastes de color. Esto es cierto y como no nos preocupamos de estudiar el conjunto de los colores, como no contamos con el efecto de nuestra luz sobre ello, como no nos cuidamos de usarlos arbitrariamente, de aquí esa falta de conjunto en la elegancia femenina que se advierte en el verano en las grandes ciudades”⁵.

Desde las páginas de los manuales también se reflexiona acerca de la “belleza física” y de la “belleza moral”. La elegancia se expresaba en la forma de vestir, en los movimientos, en los gestos, en la mirada. Incluso, se llegaron a diferenciar unos grados asociados a la elegancia, como la distinción, el encanto, la fascinación y lo chic. Pero, sin lugar a dudas, la sencillez fue el baluarte de la elegancia, en la que no dejaron de insistir las crónicas:

“La única regla infalible para estar siempre bien vestida es la de procurar guiarse por la sencillez; la mujer elegante, no solo se desvía instintivamente de las hechuras rebuscadas y adornos llamativos, sino que se siente atraída hacia las distintas manifestaciones de la sencillez, tanto en la corrección de las líneas como en el matiz de los colores. Esto no implica un total abandono del adorno, pero sí exige un delicado estudio, a fin de que el color, la hechura y el adorno se fundan en un todo armónico, correcto y distinguido”⁶.

En un período en el que la moda está dominada por una necesidad de cambio incesante, el lujo destacaba como el gran enemigo de la elegancia y de las economías más modestas. La preocupación por sus efectos inquietó especialmente, lo que se expresa en el importante número de citas que recogen este sentimiento dadas sus consecuencias:

“A primera vista, cuando se considera lo que puede ser una toilette femenina, parece casi imposible que una mujer, para ir a la moda, tenga que desarrollar lujo tan refinado; pero queda el consuelo de que siempre se puede tomar de la moda reinante aquella parte, la

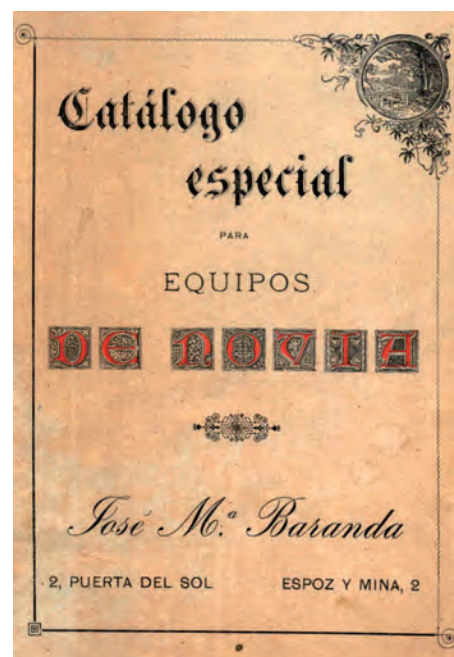


Figura 5. Catálogo de Equipo de Novias (1902).

3 En el *Catàleg de targestes postals de Barcelona* se recogen algunas tarjetas que nos remiten a los almacenes El Siglo. Se puede hacer un recorrido por las diferentes secciones donde se exhiben los variados modelos confeccionados.

4 *Catálogo especial para equipos de novia*, José María Baranda. Puerta del Sol, 2 y Espoz y Mina, 2. Establecimiento Tipo-litográfico de F. Rodríguez Ojeda, Calle de la Montera, nº 10, 1902. Catálogo de equipos de novia y canastilla de Eugenio Rey, Madrid, 1910.

5 Burgos Seguí, Carmen de, *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, Madrid, 1920?, p.181.

6 *El eco de la moda. Almanaque de las gracias y elegancias femeninas*, (1899), p.101.

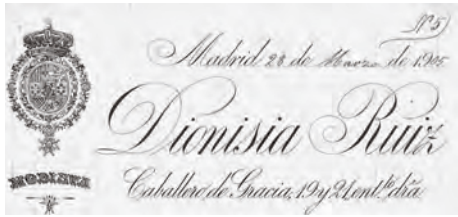


Figura 6. Factura Dionisia Ruiz (1905).



Figura 7. La moda elegante (1904).

más sencilla, que elimina cuanto constituye adorno demasiado superfluo y costoso.

Lo cierto y verdad es, que dentro del gusto actual, se hace tal derroche de perfecciones y detalles, que la toilette más modesta resulta una verdadera obra de arte. No obstante, se puede obtener un bonito vestido, lindamente adornado, sin necesidad de acumular sobre él bieses, pliegues, trencillas, cordoncillos botones, junquillos y esos mil detalles que decoran aún los vestidos más sencillos.

¡Pero no se desconsuelen nuestras lectoras! No es precisamente la acumulación de guarniciones lo que constituye el encanto de una toilette; se puede ir tan graciosa como elegante con un vestido más sencillo, con tal de que esté bien cortado. Este último punto es muy importante, pues es el que más contribuye a que la ropa siente bien, a que se amolde perfectamente a las indicaciones del figurín y el patrón y no de otra manera a la aventura, como acostumbra a hacer las modistas poco prácticas”⁷.

La armonía y la sencillez exterior tuvieron su reflejo en la silueta, constituyendo uno de los aspectos más singulares del estudio de la indumentaria femenina. La evolución de la moda no sólo puede seguirse a través de las transformaciones que se manifiestan en la hechura y en el corte de todo tipo de prendas, en los colores y guarniciones. Asimismo, la silueta, definida en otros momentos por miriñaques, polisones y, sobre todo, por el corsé, vio alterada sus formas naturales. En este sentido la higiene jugó un papel decisivo alertando sobre las posibles contraindicaciones de ciertos usos, sobre todo los relacionados con el corsé, responsable en algunos casos de los trastornos en:

“...el aparato respiratorio al comprimir los pulmones; alerta el aparato digestivo al oprimir el estómago, que adopta una posición casi vertical; desvía el hígado y maltrata la vejiga, comprimiendo el vientre; trastorna la circulación, congestionando por consiguiente el rostro, y aplana y marchita los pechos”⁸.

La higiene se desarrolló como campo de estudio y se definió como parte importante de la ciencia. Sus reflexiones acerca de la moda influyeron considerablemente,

alertando de los caprichosos vaivenes de la moda.

Las aportaciones en este sentido no escasean. Desde mediados del siglo XIX hay un intento material por racionalizar la moda, que parte en sus inicios de Estados Unidos, con la propuesta de Amalia Bloomer. Fue un hecho puntual, pero dio pie a que personajes vinculados al mundo del arte dirigieran su atención hacia la indumentaria femenina, proponiendo diseños con hechuras flexibles que permitían al cuerpo recuperar su protagonismo. Fue en Inglaterra donde se avivaron nuevas ideas llegadas desde el movimiento *Arts and Crafts*. William Morris diseñó algunos vestidos para su mujer, en los que la simplificación no sólo afectaba a la forma, sino también a los elementos decorativos que, sin faltar, contrastaban con las elaboradas hechuras contemporáneas, que, por otro lado, encarecían de forma desmedida las prendas.

Establecer una unión entre el cuerpo y el traje donde lo artístico, lo estético y sobre todo lo funcional se expresaran de forma natural fue la intención de algunos de los implicados en este movimiento. E.W. Godwins, arquitecto y diseñador, equiparar el saber vestirse con la arquitectura, arte y ciencia de la construcción, otorgándole la misma categoría de conocimiento elevado⁹. Desde Alemania también se registró una importante sensibilidad hacia estos aspectos, denominando al traje moderno como “traje reforma”.

El mundo clásico se convierte en una referencia. Así, las inquietudes de Whistler, el interés de Henry Van de Velde, las propuestas de Klimt y Mariano Fortuny y los diseños de Kandinsky y Sonia Delaunay, entre otros, dan forma a prendas que proporcionan una mayor libertad al cuerpo. Pero estas propuestas elitistas se comercializaron de manera minoritaria y no calaron profundamente; esos diseños de hondas raíces estéticas estuvieron al margen de la moda convencional que recogen las revistas. Las cronistas de las publicaciones femeninas manifiestan un involuntario interés por relatar las novedades vistas en los talleres más renombrados, en los teatros y fiestas o en las carreras de caballos. Por otro lado, fue en el “traje de interior” donde las nuevas propuestas estéticas, aunque de forma muy sutil, encontraron un tímido hueco, sobre todo en las hechuras elegidas: hechuras de corte imperio o la túnica con pliegue Watteau, frente a la

⁷ *El eco de la moda*, (1902), p.50.

⁸ *El arte de ser bonita*, (1904), p.307.

⁹ Vid. Stern, Radu, *Against fashion. Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge, 2003, p. 7.

bata de corte princesa más ajustada al cuerpo que, por otro lado, no se abandonó.

Este período que nos ocupa (1890-1914) se conoce genéricamente como *Belle Époque*. A partir de 1890 se inaugura una nueva etapa que deja atrás el uso del poli-són, encargado de dar volumen y ahuecar las faldas. Éstas pierden el protagonismo de la etapa anterior y dejan paso a formas concebidas con una menor rigidez y con cierto movimiento que intenta responder a los ritmos sinuosos del Modernismo de: el busto de los cuerpos se ajusta al busto mediante el corsé y las ballenas, que se alojan en las costuras de los forros, imprimen una rigidez que se disimula al exterior, porque los tejidos flotan y se despegan de la estructura interior. Característica que se mantiene hasta comienzos de la primera década del siglo XX.

Desde la última década del siglo XIX otros cambios se dejan sentir. Si hasta la fecha cada momento del día y cada actividad habían regulado la etiqueta relacionada con el traje, a partir de ahora no sólo no se abandona sino que se mantiene. Además se definen nuevas categorías de trajes para diferentes actividades que hasta la fecha no habían sido propias de las mujeres. En este sentido, es importante la transformación que se produce en relación con la práctica de determinados deportes. Trajes para montar a caballo o para tomar baños de mar se habían definido en décadas anteriores. Sin embargo, la gran novedad fue la incorporación del traje para montar en bicicleta¹⁰ como consecuencia de la práctica del mencionado deporte. La reacción más inmediata ante todo aquello dio pie a que se iniciara una etapa de reflexión sobre la práctica femenina del ciclismo y su incidencia en el traje¹¹.

Otra de las grandes aportaciones fue el traje sastre, sin antecedentes en hechura y función. Su éxito se asocia a la comodidad que proporcionaba y a su carácter práctico, singularidades que se destacan reiteradamente las revistas de moda¹², desde que Charles Poynter, sastre inglés, conocido como John Redfern¹³, diseñara un traje compuesto por una falda y una chaqueta adecuado para las exigencias urbanas.

Este largo período al que nos referíamos anteriormente, prolonga la presencia de la estética decimonónica hasta 1910. La línea sinuosa define la silueta de 1900, vigente

hasta 1908. A partir de este momento una nueva lectura de las modas de los tiempos del Directorio y del Imperio incorporan el talle alto y la falda recta, dejando atrás aquellos talles finos en los que se marcaba la curvatura de los riñones con faldas de amplísimo vuelo, que se abrían siguiendo ritmos florales. Fecha límite en este recorrido es 1910, cuando se anuncian cambios que introducirán elementos y detalles que triunfarán tras la Primera Guerra Mundial. Túnica, sobrefaldas y faldas pantalón, reales o disimuladas, se acortan progresivamente dejando ver tímidamente el tobillo, novedad importante aunque con precedentes anteriores a lo largo del dilatado siglo XIX. Al mismo tiempo que las faldas se acortan, se estrechan. Pero, sin lugar a dudas, una de las notas de modernidad, no exenta de críticas, fue la incorporación de la falda pantalón hacia 1911. De clara reminiscencia oriental, fue Paul Poiret quien introdujo esta nueva modalidad, aunque, dado el atrevimiento, su uso no se generalizó de manera inmediata. No hay que olvidar que la falda se identifica con la esencia de lo femenino. Por ser una prenda imprescindible, la moda no escatimó esfuerzos para introducir novedades que marcarían su evolución. De aquí que las revistas informasen puntualmente de las transformaciones que tenían lugar; entre otras razones, porque las propias lectoras reclamaban más noticias.

Pero, independientemente de lo que determinara la moda, era preciso conocerse bien para saber lo que convenía. Así, por ejemplo, las faldas ajustadas a las caderas de 1898 no sentaban bien a las que tenían el talle corto ni a las muy delgadas, porque carecían de formas. Por esta misma razón, cuando la falda pantalón intentó hacerse hueco, las revistas no dejaron pasar el asunto, a pesar de que se creía que sería algo meramente transitorio, sin fuerza para implantarse.

Revistas de la época como *La moda práctica*, *La mujer en su casa* o *El salón de la moda*, en sus números de 1911, recogen diferentes comentarios. Desde algunas de estas páginas se intentó hacer campaña para avalar su fracaso, como se pone de manifiesto en las siguientes líneas:

“Lo que creíamos una burla carnavalesca, un capricho de algún modisto fantástico, va tomando aspecto de realidad; sí, estimadas y sensatas lectoras de *La mujer en su casa*: en todas las buenas fuentes en donde yo bebo para comu-

10 Pasalodos Salgado, Mercedes, “La moda sobre dos ruedas”, *Goya*, nº 234, Madrid, 1993; Pasalodos Salgado, Mercedes, “Moda y deportes. El traje para montar en bicicleta”, I Jornadas Internacionales de Museos de Juegos y Deportes, Madrid, 2004.

11 En España la práctica de la bicicleta tuvo una difusión temprana, contando con revistas que lo apoyaron, entre ellas *El deporte velocipedico* (1897-1899). Esta revista da a conocer a alguna de las ciclistas de mayor renombre como Pepita Alcocer, Eulalia Molina y Antonia Moreno. Asimismo las revistas de moda también recogen alusiones en relación con la inclinación de los jóvenes de nuestro país hacia este deporte: “Las señoras y señoritas españolas, se van aficionando insensiblemente al ciclismo, sport siempre ameno y doblemente gratificante durante la primavera y el verano, que son las estaciones del año más propicias para las excursiones y paseos por el campo. Esta última razón me inclina a dedicar el presente carnet a las toilettes de última moda que se usan como una especialidad para entregarse a tan higiénico ejercicio, y que en la actualidad son más elegantes que nunca”. Vid. *La última moda* (1898), nº 541, p.3.

12 El traje *trotteur*, de origen modesto, adoptado primeramente por los modistos ingleses y secundado luego con sus variantes por los parisenses, ha merecido el favor de las mujeres elegantes de todos los países por su comodidad, distinción y, sobre todo, porque está al alcance de todas las fortunas, pues así puede confeccionarse con géneros y adornos de mucho valor, como con muchas clases de telas económicas, y sobre todo, que se usa indistintamente en todas las estaciones...” Vid. *El hogar y la moda* (1909), nº 18, p. 2.

13 Charles Poynter nació en Inglaterra (1853-1929). 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. El corte irreprochable de sus trajes sastre le otorgó un rápido éxito que le llevó a abrir tiendas en Londres, Nueva York, Niza, Canes.



Figura 8. Sombrero (ca. 1860). Madame Chavany (Madrid-Barcelona).

Figura 9. Etiqueta. Sombrero (ca. 1860). Madame Chavany (Madrid-Barcelona).

nicaros noticias, veo con disgusto algunos modelos de falda-pantalón. Esperamos, yo todavía espero con afán, que por un lado las modistas de fama y por otro las señoras de buen sentido unirán sus esfuerzos para librarnos de esta horrible extravagancia”¹⁴. Desde *La moda práctica* se esgrimen otros argumentos también destinados a buscar el fiasco del nuevo modelo: “Aunque estos pantalones son razonables, ya que suprimen el peligro de las faldas trabadas, creemos que las mujeres no los aceptaremos. Los pantalones son graciosos y nos favorecen mucho; pero ¿cuál de nosotras se aventurará a ponérselos?”

La moda ésta, más que nada, tiende a dar a las mujeres más independencia; pero tememos que la iniciativa resulte dema-

siado atrevida. ¿Por qué? Porque desde el momento que llevemos calzones tendremos que modificar nuestra toilette, prescindiendo de carnes demasiado abundosas. Y como no es justo que hagamos excepción de las robustas, que son la mayoría en España, tendremos que crear una nueva moda para ellas”¹⁵.

Sin embargo, y a pesar de todo, la estética, el decoro y la conveniencia social se suavizaron con el tiempo y hubo cierta libertad para la elección. En este orden de ideas, la elección del sombrero permitió cierta relajación, aunque sin dejar de lado las indicaciones relacionadas con su uso:

“El párrafo de los sombreros termina pronto: en cuanto os diga que se llevan todas las formas, por extravagantes que sean, de todos los tamaños y que se admite toda clase de adornos; esta libertad tiene la ventaja de aprovechar cuanto se conserva de todas las épocas y de escoger la forma que mejor siente a las fisonomías; esta debe ser la razón de la preferencia que se observa hacia los sombreros flexibles, con un alambre al borde del ala, que se sube, se baja o se ladea según el capricho o el gusto de la que se coloca el sombrero”¹⁶.

Más allá de las características que definen la moda de este período, presentadas y difundidas por las revistas de moda, no debemos olvidarnos de la estética que, asociada a la elegancia, es un componente individual que la alimenta. En palabras de Elvira Lindo “*La estética nos delata más que las palabras, más que lo que decimos que somos, más que una declaración de buenas intenciones*”.

Bibliografía

Au paradis des dames. Nouveautés, modes et confections 1810-1870, París, 1992.

Boix Fepil, Ernesto, *Catàleg de targetes postals A.T.V.*, Barcelona, 2002.

Burgos Seguí, Carmen de, *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, Madrid, 1920.

Pasalodos Salgado, Mercedes, “La moda sobre dos ruedas”, *Goya*, nº 234, Madrid, 1993.

Pasalodos Salgado, Mercedes, “*Moda y deportes. El traje para montar en bicicleta*”, I Jornadas Internacionales de Museos de Juegos y Deportes, Madrid, 2004.

Stern, Radu, *Against fashion. Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge, 2003.

14 *La mujer en su casa* (1911), nº 112, p.118.

15 *La moda práctica* (1911), nº 160.

16 *La mujer en su casa* (1911), p.338..