



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad

Española

España

Luengo López, Jordi

Entre la «maja goyesca» y la frívola demi-vierge. Idealidades comparativas en el «serenismo literario»
del umbral del siglo XX

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 4, abril, 2008, pp. 203-236

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800414>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Entre la «maja goyesca» y la frívola *demi-vierge*. Idealidades comparativas en el «serenismo literario» del umbral del siglo XX

Jordi Luengo López

Universitat Jaume I
Seminari d'Investigació Feminista
jordiluengo@yahoo.es

Resumen

L'identité des femmes espagnoles et françaises s'est construite dans l'esprit des individus depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours sous l'influence des stéréotypes littéraires. Heureusement, la figure de Carmen créée par Prosper Mérimée et l'imaginée *demi-vierge* de Marcel Prévost se sont atténuées au cours du temps. Or, à certains moments de l'histoire, leur recréation conceptuelle a servi pour que les topiques aboutissent dans une idéalité picturale qui n'a rien à voir avec la réalité. Le «sérénisme littéraire», ainsi dénommé par Cristóbal de Castro, établit un lien entre l'identité nationale et un modèle de fémininité au sein duquel le système patriarcal veut se consolider dans le but de garder son hégémonie de pouvoir. Dans la presse espagnole, la tension entre la parfaite réalité des femmes espagnoles et

Abstract

Spanish and French women has been progressively constructed in individuals' minds since the decline of the 19th century period until today. Fortunately, the character of Carmen created by Prosper Mérimée, and the *demi-vierge* imagined by Marcel Prévost, have attenuated over time. In certain moments of history however, their conceptual recreation has served to crystallise the topics into a pictorial ideality that has nothing to do with reality. «Literary serenism», thus described by Cristóbal de Castro, links national identity with a model of femininity where the patriarchal system is interested in reasserting itself in order to preserve its hegemony of power. In the Spanish press, the tension generated between the perfect ideality of Spanish women and the incoherent moral counter-model of French women would be a con-

l'incohérent contremodèle moral des françaises serait une constante jusqu'au XX^e siècle, au cours duquel l'identité des unes et des autres adopterait cependant de nouvelles significations en fonction des nouveaux modèles de conduite, loin des floritures littéraires qui ont caractérisé leurs origines.

Mots-clé: «sérénisme littéraire»; demi-vierge; belle goyesque; contremodèle identitaire; snobisme; chic.

stant feature until the late 20th century. Nonetheless, the identities of both Spanish and French women would eventually change their meaning in accordance with new behaviour patterns, and would leave behind the literary embellishments that marked their conduct.

Key words: literary serenism; *demi-vierge*; Goyesque *maja*; identity countermodel; bad taste; chic.

0. Introducción

Sin tener, por ello, que inmiscuirse, en demasía, dentro de la realidad de nuestra anodina cotidianidad, en ocasiones, las recreaciones literarias se ponen al servicio de difundir con «cantos» de falsa dialéctica, creada entre sus autoras/es y el público receptor, idealidades que nada tienen que ver con su autenticidad de formas; pero que, sin embargo, por intereses múltiples, sobre todo por parte del sistema patriarcal en miras a mantener su hegemonía de poder, se procura que sigan sonando en lo más profundo de las mentalidades de la época. A este fenómeno, el crítico literario Cristóbal de Castro (1917), lo describió como «sirenismo literario», en tanto que se difundía una entelequia conceptual que, aun siendo fantaseada, se tomaba como verdadera por la maestría con la que había sido tramada.

Por lo tanto, y en este sentido, las mujeres que vivieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, no solo eran esclavas de los roles atribuidos a su propio sexo, sino que, además, eran objeto de representación de un abstracto imaginado por la mente masculina, careciendo, pues, de una auténtica representación real. En España, la tradición, las costumbres, el nacionalismo y la mitología literaria terminaron por caracterizar a una «feminidad exquisita»¹ que se veía potenciada con los arquetípicos

¹ A las mujeres españolas se las estigmatizó con una candente concepción en torno a su feminidad donde ni la educación, ni su incursión en el espacio público, ni su autodeterminación y libertad como ser humano, tenían cabida alguna. Se trataba de una feminidad contraria a lo que verdaderamente suponía ser una feminidad libre, es decir, aquella que le permitiera desarrollar su identidad y su subjetividad como individuo de pleno derecho; porque, este modelo de feminidad, tan solo dejaba entrever parte de lo que en su totalidad era. Lo que damos en llamar «feminidad exquisita» es una imagen de feminidad que se concibe recluida, aprisionada por anquilosados prejuicios dictaminados por una despótica sociedad patriarcal que la moldea a su gusto. Añádase que, en realidad, dicha acepción se debe a la escritora feminista María de la O Lejárraga quien, aludiendo al «fetichismo de la aguja» como el «*non plus ultra* de la “feminidad exquisita”» (Martínez Sierra, 1915), la utilizó por primera vez en su

rasgos de una mujer morena ataviada con un mantón, una peineta y una pequeña navaja oculta en la liga, cuyos matices empezaron a delinearse con la figura de *Carmen*, inventada por Prosper Mérimée y acabada de perfilar en los prolegómenos del siglo XX con la ópera de Bizet (Quiles, Sauret, 2002: 317).

El estudioso del tema Carlos Serrano, en su obra *El nacimiento de Carmen*, señala que una de las principales características de la invención de Mérimée fue la laicización del culto mariano de la Virgen del Carmen, patrona de marineros y pescadores, «hasta el punto de llegar a convertirlo en el símbolo de la lucha republicana durante la Guerra Civil de 1936-1939» (1999: 54). En España, su imagen fue moldeándose en función de los regímenes políticos que gobernaron el país o de los acontecimientos que marcaron su curso, como fueron el conflicto de la Primera Guerra Mundial, la dictadura de Miguel Primo de Rivera o la Segunda República, porque, en definitiva, las mujeres son, también, «seres históricos, sujetos de “relaciones reales”» (De Lauretis, 2000: 44). Por lo tanto, pretender que, estas, se encontrasen ligadas a interpretaciones literarias creadas en torno a su propia identidad como mujeres, dependiendo, estas, del país al que pertenecieran –al igual que ocurrirá con las mujeres francesas al asociárselas con la figura de la *demi-vierge* de Marcel Prévost–, estaba absolutamente fuera de lugar.

1. Sensual estampa de mujer morena

Con todo, por regla general, la figura de la mujer española siguió concibiéndose en función del modelo romántico establecido. Fueron muchos los autores plásticos, músicos y literarios que se afiliaron a ese signo de españolismo y andalucismo que la tradición extranjera, y en particular la francesa a través de Mérimée, difundió en torno a una arquetípica imagen de las mujeres españolas, con la que, Federico García Lorca, Manuel Machado, Enrique Granados o Julio Romero de Torres nutrieron su obra (*Ibid.*: 50-51). Salvo por la notable influencia que, ya en los años veinte, la imagen cultural de la Mujer Moderna –conocida en Francia como *garçonne* a partir de la obra que, con ese mismo nombre, Victor Margaritte escribió en 1922– tuvo sobre las mujeres españolas, la dinámica seguida por la mayoría de estas, fue la de permanecer fieles a esa tradición, curtíéndola con la estética y la moda que se les exigía.

El fenómeno que aconteció fue que, a medida que las mujeres se asemejaban más a ese modelo, iban sintiéndose mucho más femeninas teniendo en mente cierto parejo dualismo de dos representaciones imaginarias: «la morena de mantón y peineta», y la «feminidad exquisita»; concepciones que la conducían directamente a la máxima expresión de la feminidad. Lo cierto es que carecer de la autodeterminación necesaria para definirse a sí mismas, ayudaba a que este constructo ideológico se asen-

obra *La Mujer Moderna* (1920). María Martínez Sierra, con sutil ironía, concedía hermosos tintes de singular y extraordinaria calidad al discurso en torno a esta encajonada feminidad.

tara en la mente de las mujeres. Se trataba de un tipo ideal cuya correspondencia se hallaba tanto en la amante fiel y modesta, como en la madre paciente y cariñosa, en ambos casos, dotadas de una inmensa capacidad de resignación y de sacrificio en pro del bienestar de «los otros» (Calderón, 1901: 1). Al dedicarse de lleno al cuidado del hogar, al volcarse en la educación de las hijas y de los hijos, y al velar por el bienestar del marido, las mujeres se convertían, así, en el baluarte de la institución familiar. Sin embargo, en esa consagración en el hogar doméstico, instigada por un autoimpuesto sentido de *alterocentrismo*, las mujeres, al mirar antes por las/os demás que por sí mismas, terminaban por sufrir en silencio la angustia del hallarse encorsetadas en un prototipo de mujer que, en modo alguno, respondía a la realidad de ninguna de ellas.

Al ajustarse al ideal establecido en torno a su feminidad, inmediatamente, las mujeres españolas quedaban privadas de la libertad necesaria para no cesar de construir y de deconstruir su propia identidad y subjetividad como individuos. A cambio, estas, podrían ostentar el privilegio de ser, frente a sus compañeras francesas, y ante todas las demás oriundas de otros países de Europa, e incluso de los del resto del mundo, las más «grandes, honradas, heroínas de la virtud, en medio de la corrupción y el vicio» (Junquera, 1919: 77). Porque, obviamente, las mujeres españolas eran las «únicas» que podían mantenerse firmes ante las seducciones que ofrecía el ocio y el gozo del espacio público; entereza de la que, según el imaginario colectivo español, carecían las mujeres francesas, pues, se hundían con suma facilidad en la ciénaga de lo irreverente. Sin duda, las *demi-vierges* eran su más fidedigna representación.

Carmen de Burgos, manteniéndose fiel a la imagen cultural de la Mujer Moderna² y, a su vez, subvirtiendo esa idealidad de la dulce mujer española, consideraba que no tenían porqué estar reñidas la piedad, el amor y la ternura, con esa nueva mujer que se autodefinía a sí misma; porque, estas mujeres, también conocían «la dulzura de un beso y el calor de una lágrima» (*Colombine*, 1908). No existía una exacerbada dicotomía entre las cualidades atribuidas a las mujeres españolas y a las francesas, escisión que, además, respondía a la posición social de estas; ya que el ideal diseñado para las mujeres españolas estaba más próximo a la clase burguesa, mientras que las francesas, vistas por el imaginario literario español, se las relacionaba con los bajos fondos del arrabal urbano.

Al añadirse el olvidado componente islámico que, durante siglos, tanto peso tuvo sobre la Península Ibérica, se acuñaba definitivamente el estereotipo de mujer

² La estereotipada figura francesa de la *garçonne*, conocida en España como Mujer Moderna, en Italia con el nombre de *maschietta* y en la cultura anglosajona como *flapper*, corresponde a la de una mujer que se adelanta a su tiempo transgrediendo formas y pautas de conducta consensuadas por la tradición patriarcal. Esta, trajo consigo la irrupción de nuevas manifestaciones estéticas, modas y bailes, aunque, a pesar de su gran impacto e influencia sobre las mentalidades del primer tercio del siglo XX, fue un fenómeno muy reducido.

española que se iba a difundir entre la opinión pública. Para el literato y periodista cubano, Eduardo Zamacois, la mansedumbre de las mujeres españolas era causa de la funesta combinación de la falta de cultura y la herencia del pueblo del Islam: «por obra deplorable de nuestra incultura y de nuestro abolengo árabe, en España la mujer es todavía un objeto de lujo y de adorno» (1914). Había cierta actitud romántica, cuando se miraba hacia el pasado para delinejar esta figura de mujer que, fiel al folklore y a la tradición, también lo era al prototipo de feminidad ideado por el patriarcado. Por todo ello, las españolas se convirtieron en un objeto de culto que, tanto por sus rasgos físicos como por su temperamento, reminiscencias directas del mundo árabe, contribuyeron a que se idealizaran sus «magníficos» atributos.

Su imagen podía contemplarse, por ejemplo, en cualquier cartel de la Exposición Regional Valenciana de 1909³, entre otros lugares, donde se pintaban a las valencianas acompañadas de naranjas, fruto al que periódicos y revistas solían recurrir para representar la belleza de las mujeres naturales del mal denominado Levante español. Carlos Serrano (1999: 45-46) apunta que, en realidad, el mito de Carmen no se encuentra inspirado en una sevillana, puesto que, en un texto fechado en 1833, cuenta Mérimée que durante su primer viaje por la península en 1830, en una venta junto al Turia, quedó prendado de la belleza de una morena sirvienta valenciana llamada «Carmencita»⁴. Sostiene esta hipótesis el cuadro de Édouard Manet, *Lola de Valence*, cuya belleza «rosa y negra» cantaría Baudelaire en *Les Fleurs du mal*.

Asimismo, las mujeres españolas eran siempre concebidas por los literatos y periodistas extranjeros, especialmente por los franceses, con una navaja oculta en la liga y vestidas de flamencas. El presidente del Comité Organizativo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, el Sr. Artigot, durante la celebración del evento, puso a la venta para el público europeo e internacional, «ese aro flexible que oprime el muslo delicado de la mujer con una navaja sujetada a él como un cinturón mejicano» (Rey Marzal, 1929). Toda esta puesta en escena se hacía con el objeto de ganar grandes sumas de dinero, utilizando, para ello, un mito que, en modo alguno, se adecuaba a la verdadera realidad femenina. Una de estas figuras populares era la de la Manola⁵, magníficamente dibujada por Varela de Seijas (1916), que, si bien era un producto más del imaginario patriarcal, a fin de cuentas, era la imagen que de las mujeres espa-

³ La Exposición Regional Valenciana fue inaugurada el 22 de mayo de 1909.

⁴ Aún hoy, en las viñetas de tabaco cubanas que se conservan en la Biblioteca Nacional de La Habana, se observa una figura de los años 1840, que lleva por nombre «Carmencita» (Serrano, 1999: 46).

⁵ Dícese de «la moza del pueblo bajo de Madrid, que se distinguía por su traje y desenfado» (AA. VV., 1999: 1.314).

ñolas se esperaba en el resto del continente y, en definitiva, en todo el mundo⁶. Hubo, empero, mujeres que se mostraron reacias a aceptar este estereotipo como fue el caso de Carmen de Burgos a quien le disgustaba que en Gantes, Patria del emperador Carlos V, los belgas la encasillaran dentro de esa arquetípica «españolada» preguntándole si bailaba flamenco y vestía con volantes (Castañeda, 2003: 156); aunque, por regla general, fueron muchas más las que se valieron de esta estampa de cómico casticismo, con el fin de poder sacar provecho si se diera el caso.

Las altas cotas de analfabetismo femenino y el sistema educativo dirigido a las mujeres de la España de primisecular, les imposibilitaban entender que, establecer su identidad y su subjetividad al margen del discurso hegémónico dominante, no implicaba tener que renunciar a la totalidad de las particularidades que integraban esa clónica feminidad creada en torno suyo. Esto se debía a que cualidades como el cariño, la compasión o la dulzura no estaban exclusivamente vinculadas a su sexo, sino que las compartían todos los seres humanos, inclusive los hombres. No obstante, el entramado patriarcal, con el fin de asentar su dominio y autoridad sobre las mujeres, había decidido que la esfera de lo sentimental fuera de exclusividad femenina: «esa es la hembra de la patria mía: alegre y delicada, cuando quiere, y aún más hermosa que la luz del día; más despechada, con sus dientes hiere aquellos dulces labios de ambrosía, que entrega al hombre amado por quien muere» (Antón Cortés, 1915: 4). El ideal estético y moral de la «feminidad exquisita» se terminaba de perfilar en la mente de las mujeres carentes de educación, o conciencia suficiente para evadirse de la trampa de creer que era la única posible, mientras que los hombres las convertían en siervas para su propia satisfacción, sobre todo, a nivel sexual. Este hecho, por ejemplo, podemos encontrarlo en la irónica analogía que se hacía en torno a la mujer y la música, siendo las españolas mucho más dulces cuando «tocaban» que cuando cantaban (Pérez Zúñiga, 1908). Se había ideado para las mujeres españolas una feminidad que las situaba en una posición de auténtico servilismo hacia sus compañeros sentimentales.

Una de las cualidades que, en consecuencia, se le solían atribuir a las mujeres españolas era la de ser ardientes y sumamente pasionales en su forma de amar, por esa razón, no sorprende que se tomara a las cupletistas y a las artistas del cabaret como manifestación directa de dicha singularidad. El analista colaborador de la publicación anarquista *Iniciales*, André Lorulot (1932), desarrolló la teoría de que las perversiones eran más frecuentes en los países cálidos, en parte, porque la sexualidad se desarrollaba mucho más rápidamente y, además, la voluntad quedaba atenuada por la temperatura. Esta teoría contrastaba con la creencia de que eran, precisamente, las mujeres

⁶ Tópico que perduraría, incluso, con la aparición de los ligueros y las medias hasta la cintura, mucho más prácticas y saludables para la circulación de la sangre, y que, con su uso prolongado, facilitarían la desaparición de las ligas (De Miguel, 1999: 139).

españolas, el súmmum de la perfección femenina, siendo esta, claro está, concebida desde el discurso patriarcal, porque, en realidad, eran las mujeres francesas, bajo la forma de *demi-vierges*, a las que se les solía vincular con esta imagen de «mujer cualquiera».

Por tanto, antes incluso de que estallara la Gran Guerra, durante los años de la llamada *Belle Époque*, mujeres de otros países, como hicieron las estadounidenses, se aferraron a ese tópico para ganar en atractivo físico, puesto que las mujeres españolas eran el erotismo y la sensualidad femenina por antonomasia: «las damiselas norteamericanas han querido hacer honor a nuestras *costumbres*, llevando unas ligas de las que cuelga un diminuto y artístico puñal, *a la española*» (Gomá, 1913: 247-248). No obstante, al parecer, según el testimonio de Juana Moreno, una becaria de la *Residencia de Señoritas* en el *Smith College* de Nueva York, las americanas no tenían nada que envidiar a las españolas, puesto que eran muy bonitas y elegantes (De Zulueta, Moreno, 1993: 167). Se trataba de una España fantástica del flamenco y de los trajes de luces, de la «maja goyesca» y del torero, tan irreal para las/os españolas/es como real para el resto de los habitantes del mundo. Esto demuestra que, al igual que ocurría con las mujeres francesas en España, con las españolas, también existía toda una mitología que no se correspondía, en modo alguno, con su realidad vivencial.

El arquetipo de mujer española se ponía al servicio de la doble moral sexual o «desdoblamiento del amor», donde los hombres recurrían al espacio público para satisfacer sus pasiones más bajas, mientras que las mujeres debían permanecer en penitente castidad dentro del hogar doméstico (Aresti, 2002: 141). Un hábito que el colectivo masculino estaba demasiado acostumbrado a experimentar, por lo que, aún queriéndolo, difícilmente podría abandonarse. De este modo, y sobre esta casi «rutinaria» práctica a la que el varón se había habituado desde su adolescencia, así como de su imposibilidad de prescindir de ella, informaba el Dr. Gustavo Pittaluga en una conferencia pronunciada dentro el curso organizado por la *Asociación Oficial de Estudiantes de Farmacia* de Madrid, exponía su particular «teoría del vicio»:

Imaginemos a un hombre avezado, durante largos años de la juventud a frecuentar prostitutas. Este hombre se casa. Lleva a su lado, por la calle, a su mujer [...] De improviso, la sonrisa de una cortesana que pasa por la acera de enfrente desencadena los resortes automáticos del hábito. El hombre reacciona al estímulo como el veterano a la voz de atención. El grado de automatismo, el «tempo» de la reacción serán distintos; en este caso serán más tardíos, menos aparatosos; mas en suma nuestro hombre dejará a su mujer en casa, o la acompañará hasta la esquina, o saldrá por la noche [...] y obedecerá a la llamada de la sonrisa (Pittaluga, 1925: 23-24).

La sexualidad más y mejor desarrollada se hallaba representada en las mujeres de «vida alegre», las cuales, en modo alguno se amoldaban al patrón de la «feminidad exquisita» ideado para las mujeres españolas, aunque, sí que se acoplaba a la perfección al inventado para las francesas. Estas mujeres eran consideradas, siguiendo las valoraciones realizadas por Julio R. Barcos en su obra *Libertad Sexual de las Mujeres*, como «hermosos ejemplares de razas ardorosas, lascivas y depravadas» (s.a.: 11). «Especímenes femeninos» que se apartaban de los criterios marcados por la feminidad deseada por el patriarcado, encontrándose entre ellos, a las bailarinas, prostitutas, «queridas», camareras, tanguistas y cupletistas de la más variada gama de antros nocturnos. En la mujer española, por lo tanto, se aunaba la imagen de la mujer casta con la de la «perdida», lográndose, así, un perfecto «ideal de hembra» que satisfacía por completo a todos y cada uno de los deseos de los hombres. Con la mujer española, según esta reflexión, los hombres no necesitaban caer en esa doble moral al buscar el placer fuera del hogar, sino que, por el contrario, podían hallarlo en casa. Sin embargo, la realidad era otra bien distinta, ya que, en España, como en la mayoría de los países de Occidente, inclusive Francia, esta dialéctica entre el vicio y la hipocresía continuaba estando presente.

A las mujeres francesas, empero, se les privaba de esa bipolaridad moral concedida a las españolas, estancándolas dentro de una única forma de expresión conductual, que, más que ensalzarlas, terminaba por desacreditar su condición femenina. Por lo tanto, y salvando esta característica, la idealidad de la mujer española se asemejaba mucho más a la de la perfecta «ama de casa»; mientras que, por otro lado, a las mujeres francesas, como contramodelo, se las relacionaba con cupletistas, artistas de cabaret y prostitutas de postín, reminiscencias directas de la *demi-vierge*.

2. Ante la «malversada» virginidad de la *demi-vierge*

Marcel Prévost, escribió, en 1894, una novela de costumbres, con marcados tintes eróticos, cuyo título era el de *Les demi-vierges*. En esta obra, retrataba un grupo de muchachas que llegaban al matrimonio habiéndolo perdido todo menos la honra, olvidando, en su loca soltería, todas las virtudes que se atribuían a las mujeres decentes y colmadas de «feminidad exquisita». Todo ello, empero, sin perder la virginidad, odisea que resultaba sumamente complicada dado los ambientes que solían frecuentar y la gente con la que trataban. Estas mujeres eran unas auténticas «modernas Artemisas» que recuperaban constantemente su inmaculada pureza⁷. Su sola presencia ya resultaba transgresora, porque demostraba que existían seductoras prácticas ocultas en el sexo que iban contra natura, es decir, contra la idealidad femenina procreadora; siendo, la más común de entre todas ellas, la sodomía.

⁷ Al igual que lo hizo la diosa Hera, al bañarse en la fuente de Canatos, en Nauplia, justo después de ser engañada y violada por Zeus, recuperando, así, su virginidad perdida.

El hecho de que se acuñaran específicos modelos de mujer o que se superara la dualidad del sexo, ideando otros que sintonizaran mejor con las inclinaciones sexuales, comportamiento y formas que mostraban tener algunas mujeres, nos ratifica que, desde los albores de la modernidad, estuvo presente la multiplicidad conceptual de los géneros. La categorización concedida a algunas mujeres como «semivírgenes» o, según el ensayista italiano Escipión Sighele (1921: 71), miembros de un hipotético «quinto sexo», todas ellas directamente identificadas con las mujeres francesas, y muy especialmente con las denominadas apaches, nos demuestra que la escisión realizada por el discurso patriarcal en función del sexo de los individuos, se quebraba frente a las realidades individuales.

Las/os eran gente de «mal vivir» que deambulaba por los barrios bajos de las grandes urbes europeas, quienes, tras llegar a España huyendo de las atrocidades de la Gran Guerra, continuaron comportándose al margen de la lógica humana y social de igual modo a cómo lo hacían en su lugar de origen. He ahí el motivo por el que su reputación siguió vinculándose al mundo del hampa y del crimen. Muchas de las mujeres que dejaron sus países durante el conflicto bélico, provenían de los bulevares de la *Ville Lumière*, donde actuaban como artistas de cabaret, siendo algunas de estas, Marguerite Gauge, Leonie Mayer o Ivonne Lercombe, todas ellas, contratadas por el *Moulin Rouge*, que, al incendiarse en febrero de 1915, decidieron irse a España para continuar con su «carrera» artística (Luengo, 2003: 124). Estas mujeres apaches, según el periodista y crítico literario andaluz, Cristóbal de Castro (1916), aclimataron en España aquel nuevo estereotipo de mujer que, en Francia, se había dado en llamar *demi-vierges*. Su traducción directa al castellano vendría a ser la de «semivírgenes», aunque dicho escritor –y algunos otros más, como sería el caso del famoso literato valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1916)– proponía utilizar el término «vírgenes locas». Sin pretenderlo, y muy en concreto con la acepción de Sighele de «quinto sexo», se estaba dando a entender que la idealidad de la «feminidad exquisita» no era más que una entelequia y que, en realidad, primaba la pluralidad de géneros, siendo este prototipo de mujer mucho más factible que la idea reguladora que el sistema patriarcal esperaba que siguiera toda mujer.

Manteniendo, en todo lo posible, su virginidad, estas mujeres adoptaban ciertas «costumbres ligeras», al mostrarse desenvueltas, ir pintadas, andar solas por la calle «enseñando las pantorrillas», beber grandes cantidades de alcohol sin moderación alguna y/o fumar sin descanso un cigarrillo tras otro (Brun, 1917: 1). Podría decirse que se trataba de una Mujer Moderna, pero sin ápice alguno de feminidad patriarcal; un distintivo clave que permitía a este arquetipo de mujer que la prensa no la desacreditara y, en mayor o menor medida, el imaginario colectivo y la opinión pública terminara aceptando su existencia. No hemos de olvidar que el peso del «qué dirán» condicionaba mucho el proceder de las mujeres, por eso, no solo bastaba con cumplir

con los preceptos establecidos por el discurso patriarcal, sino que, además, debía apartarse que así fuera. El abate Carlos Grimaud describía su «indecenso comportamiento», atribuyendo la culpa de que este cristalizara en la conducta de estas muchachas –las cuales tenían como idea reguladora a las apaches francesas– y, en última instancia, a la permisiva actitud que los padres y las madres tenían para con estas:

Desgraciadamente, para sobrepasar a todas las otras y vencerlas en esa carrera de locas vanidades, necesitan a veces ser también las primeras en indecencia. [...] Sin pensar que van a dar a su indecencia un sentido de provocación, imprimen tontamente sobre sus rostros el sello de las mujeres de mala vida, poniéndose afeites y haciendo visajes. En todas las épocas los labios pintados con carmín, los párpados ennegrecidos con el pincel, las mejillas suavemente coloreadas fueron siempre cosas propias de las actrices en la escena y del vicio en la calle. Pero la virgen loca no lo ve así. [...] Personas bien intencionadas indican a los padres de la chica los desvaríos de su hija, pero demasiado felices al verla festejada y solicitada, piensan que su «virgen loca» ya tendrá prudencia en el momento oportuno del matrimonio (Grimaud, 1934: 80-81, 84).

Resulta difícil creer que llevando «una vida tan disoluta», realmente, estas mujeres tuvieran algo de vírgenes. Puede que, con cierta picardía, difundieran la idea entre sus allegadas/os de que, en sus largas noches de diversión, no habían tenido ningún tipo de relación sexual con nadie. A fin de cuentas, todas ellas eran conscientes de que una mujer que no guardara su virginidad para su marido, nunca sería tomada en serio (Cieza, 1989: 92). Por esa razón, aunque su forma de ser, comportarse y pensar, fuera contraria a la mayoría de los presupuestos marcados por la «feminidad exquisita», estas, insistían en que, pese a todo, continuaban manteniendo intactas las virtudes de la pureza de cuerpo y de alma. Sin duda, no contaban con las múltiples prácticas que en el sexo pueden consumarse sin necesidad expresa de recurrir a la penetración vaginal. No todas ellas, empero, lograban dicho objetivo, descubriéndose, por lo tanto, que se acostaban al mismo tiempo con distintos hombres, y en ocasiones con varios a la vez, recibiendo entonces el explícito apelativo de «horizontales» (De Miguel, 1999: 161). Solían ser muchachas sin demasiadas necesidades económicas que, a diferencia de todas aquellas que se prostituían, mantenían relaciones sexuales con todos los hombres que querían, solo por placer y diversión. Las jóvenes llamadas «horizontales», sin embargo, disfrutaban plenamente del sexo como lo hacían las mujeres modernas, solo que, por descuido o por no tener el decoro suficiente, sus prácticas habían alertado a la timorata opinión pública y, en consecuencia, habían sido categorizadas dentro de ese «geográfico» grupo femenino.

3. Matices identitarios en la pluralidad nacional

Las mujeres españolas, desprovistas en su mayoría de una cultura que les permitiera profundizar en la realidad de las cosas, se mantenían fieles al pintoresco carácter que se les había concedido, «contra la invasión esnobista de esa onda de europeísmo cosmopolita –*passez le mot*– que en nombre de la civilización se fue extendiendo por el mundo» (Sassone, 1919). Por contraposición, surgió la imagen de la Mujer Moderna, representación ideológica de una feminidad alternativa al arquetipo establecido por las normas y convenciones sociales de la tradición. La mujer española era «demasiado mujer» para adecuarse a modelos foráneos que atentaban directamente contra el perfecto ideal de su feminidad que, precisamente gracias a ella, conseguía ser única en el mundo (García Rueda, 1918: 1). Si bien era cierto que a otros niveles, sobre todo, en el plano político, social y económico, las mujeres españolas estaban en clara desventaja con las del resto de Europa, aquellas siempre fueron conscientes de su inferioridad; pero, en lugar de tratar de solventarla, optaron por autocompadecerse de sí mismas al considerar que esta situación era debido simplemente a que las mujeres extranjeras eran mejores que ellas (Anónimo, 1915: 4-5). El patriarcado, ante el auge de la figura de la Mujer Moderna, inició una campaña propagandística en la que difundió la idea de que las mujeres españolas, a pesar de los logros que las demás habían conseguido en sus países, eran la máxima realización de la «feminidad exquisita». Mujeres dignas, virtuosas y buenas que, siguiendo las consideraciones de Carmen de Burgos, durante sus primeros años como redactora, «sacrificaban la gloria al amor santo de la familia» (Establier, 1999: 191). Las mujeres españolas lograban, así, que se les tuviera en alta estima, pero valiéndose de un engaño cuya auténtica finalidad era procurar que permanecieran ignorantes y encerradas dentro de los cuatro muros del hogar doméstico. A esta intención se le sumaba la Iglesia al ratificar la superioridad de las españolas frente a las mujeres del norte. Todas ellas, según el padre jesuita Julio Alarcón y Meléndez, eran «el tipo más privilegiado de la hermosa raza latina», por no decir de todo el «género femenino», aunque no debían hacer demasiado alarde de ello, si bien no querían que «fruncieran [...] el ceño las hijas de las nieblas germánicas o británicas» (1908: 31). En modo alguno decía nada sobre las mujeres francesas.

La imagen cultural de la nueva mujer procedía de aquellos países donde las reivindicaciones feministas se hacían oír con mucho más fuerza que en España y, en particular, desde Inglaterra. Carmen de Burgos, a quien tanto le gustaba viajar, en una de sus novelas, *El perseguidor*, escrita en 1917, confesaba su admiración por las mujeres inglesas quienes manifestaban su fortaleza e independencia, sobre todo, a través de su afán de conocer, de realizarse plenamente, de querer «fundirse con la belleza de los lugares visitados y sentir la sangre vibrar ante lo desconocido, próximo a revelarse sus misterios» (*Cit. pos.*: Establier, 2000: 150). Desde finales del siglo XIX, el feminismo inglés había cobrado un importante protagonismo dentro de la prensa

española. Muchas personas solo conocían el término feminismo por las sonoras protestas que leían acerca de las sufragistas inglesas, por lo que pronto asociaron dicho movimiento con sus violentas reivindicaciones. Con el fin de evitar que en España ocurrieran sucesos análogos, varios periodistas optaron por recurrir a la estrategia de encumbrar a las mujeres españolas por encima de todas las demás y, muy particularmente, de las inglesas.

El hombre español de principios del siglo XX, utilizando la prensa de entonces, manifestaba su deseo por conservar el ideal estético que él mismo había creado en torno a la «feminidad exquisita», incluso, aunque para ello, la sociedad en la que vivía hubiera de estancarse imposibilitando cualquier forma de progreso para sus habitantes. En definitiva, prefería que todo se mantuviera firme en la tradición, porque, solo así, se aseguraría el dominio y autoridad necesaria para contener a las mujeres dentro de ese modelo de feminidad.

Las mujeres inglesas y alemanas, entre otras de análogas latitudes, compartían ciertos rasgos fisiológicos: sus cabellos eran rubios, su piel blanca⁸ y sus ojos claros, lo cual facilitaba el discurso emitido por el patriarcado para ensalzar a las mujeres españolas, pero, al analizarse su hipotética superioridad entre las demás mujeres latinas, todo resultaba más complicado. Por un lado, el tópico de la ardiente mirada y la negrura de la caballera también lo encontramos en las loas a las mujeres italianas, como la publicada en el *Anunciador Valencia*, donde se ensalzaba la belleza de una anónima cantante italiana (Guillamón, 1915: 3). Carmen de Burgos, en su obra *La mujer en España*, fechada en 1906, señalaba que, conociendo a las mujeres italianas, se entendía a las españolas; en parte, porque eran las mismas mujeres meridionales, apasionadas, artistas, sencillas y buenas, e igualmente dadas a cumplir con sus obligaciones domésticas: «—entregadas— más a propósito para convertir el hogar en templo que para las frivolidades de la sociedad; más deseosas de amar y ser amadas que de buscar emancipación y gloria. Laboriosas, y pacientes, poseen la honradez, la rectitud y la generosidad, hermosos dones neutralizados a veces por la ignorancia o falseados por la educación» (Castillo Martín, 2003: 61-62).

Lo mismo ocurría con las mujeres argentinas, cuyo «tipo», supuestamente era parecido al de las sevillanas, era enaltecido por el famoso literato y periodista valenciano Vicente Blasco Ibáñez al considerarlas la «elegancia por sí mismas». Esto se debía a que, a diferencia de las mujeres europeas que, en su intención por adquirirla, se ocultaba la finalidad de atraer a los hombres. Blasco Ibáñez consideraba que las mujeres, en Argentina, estaban dotadas de cierta «soltura señorial», consecuencia de sus movimientos y de la naturalidad con que lucían sus vestidos, su cultura, sus gustos artísticos y sus «exquisiteces de alma», que las convertía en virtuosas: «una virtud no

⁸ Aunque, también, se solía vincular la blancura de la piel a las mujeres españolas.

por conveniencia ni por afán de distinción, sino heredada de un pasado de honrada y aristocrática vida colonial, en el que el recato y la pureza eran las mejores joyas» (Blasco Ibáñez, 1909: 4). En las mujeres argentinas también estaba presente la dualidad antes mencionada, de la cual eran privadas las francesas. Las mujeres argentinas, sin embargo, aunque también latinas, tenían algo de exótico que acrecentaba su atractivo.

Algo parecido ocurría con las mujeres francesas que, si bien geográficamente estaban más próximas a las españolas, la «feminidad» que el patriarcado francés había ideado para ellas, las convertía en el principal rival de las españolas para alcanzar el galardón de ser quienes mejor se adecuaban al modelo de la «feminidad exquisita». No es de extrañar, pues, que al igual que, en España, se devaluaba la identidad femenina de las mujeres francesas al asociarlas con la impudica figura de la *demi-vierge*, desde el discurso patriarcal francés, también se desacreditaba al colectivo femenino español.

Fueron muy conocidas las calumnias lanzadas contra las mujeres españolas por parte de cierto individuo de origen francés llamado Carlos Dubose, habitual de los salones madrileños a lo largo de toda la década de los veinte, con la dictadura de Miguel Primo de Rivera, e incluso durante los primeros años de la Segunda República, quien, defendía a ultranza la superioridad de las mujeres francesas frente a las nativas del país que acogía sus orgías. Este «caballero» solía golpear a sus amantes, física y psicológicamente, justificando su comportamiento con el argumento de que, a pesar de la indudable belleza de las españolas, le sacaba de quicio la «gazmoñería intolerable» de la que hacían gala (Rienzi, 1931). Las palizas que solían recibir las pobres muchachas que se encaprichaban del francés, el maltratador las atribuía a la rebeldía y a la poca sumisión que las españolas mostraban hacia las normas establecidas en función de esa «feminidad exquisita», a la que las francesas eran incondicionales; siendo, además, mucho más hermosas que las españolas.

El literato Eduardo Zamacois corroboraba la sentencia del vividor francés, aunque, a su vez, apelaba a un motivo totalmente contrario, dado que sostenía que si a las mujeres francesas se les atribuía mayor belleza que a las españolas, era debido a que se hallaban más cerca de la figura de la atlética *garçonne*. El incremento creciente de los deportes permitía a estas mujeres desarrollar las piernas y adelgazar, logrando tener, así, una figura mucho más esbelta al evadirse de la costumbre de vivir recluidas, principal causa de la atrofiada anatomía de las mujeres españolas. Las mujeres francesas –continúa el escritor– «tienen algo exquisito, personalísimo, que las distingue de las mujeres y las hace inolvidables. No son tan correctas ni tan “decorativas” como las inglesas, ni tienen la magnificencia nacarina y opulencia de las alemanas, ni menos la voluptuosidad perezosa de las italianas, ni de las españolas goyescas el vibrante ardimento» (Zamacois, 1908). Sin embargo, para la mayoría de los críticos varones de la época, las mujeres francesas, al igual que todas las demás oriundas de otros países de

Europa o de América, independientemente de la nacionalidad a la que pertenecieran, resultaban ser una nefasta influencia para las muchachas españolas (Cieza, 1989: 60-61). Esta supuesta nocividad era debido a la abierta exposición que se hacía en torno a la existencia de otras formas de conducta, pensar y sentir, que las mujeres españolas desconocían por completo y cuya imitación podía poner en peligro la hegemonía del discurso tradicional elaborado para ellas.

La fuerza de las mujeres francesas, según el imaginario colectivo español imbuido por estereotipos meramente literarios, residía en su elegancia. La concesión de esta categoría estética se explicaba por sí sola al contemplarse la enorme cantidad de revistas de moda, así como las distintas secciones de los periódicos nacionales, en las que el *dernier cri* siempre venía de París.

4. Mujeres españolas ante la seducción de la elegante moda parisina

Durante los primeros años del siglo XX, se vivía con el absoluto convencimiento de que la moda estaba por encima de la voluntad de las mujeres. Sus dictámenes hacían caso omiso a las particulares circunstancias por las que atravesaba cada mujer, sin importarle en modo alguno los deseos, caprichos o gustos que en sus adentros pudiera albergar. Nunca hasta entonces, jamás como en el período que comprendió la *Belle Époque*, las mujeres se habían mostrado tan sumisas a los mandatos de la moda, defendiéndola con un fervor incomprendible a pesar de condicionar la existencia de muchas jóvenes, y muy concretamente a un número considerable de las de clase media. Una de las cronistas de la época mencionada fue la reportera de modas de *ABC*, Dy Safford, quien se compadecía de la misma moda parisina ante los múltiples calificativos que las/os demás redactoras/es le concedían, sobre todo aquél que la describía como tirana: «¡Pobre moda! ¡Cuánto se la calumnia, y cuántas culpas ajena caen sobre ella injustamente! La moda, sin nuestra cooperación, sería inofensiva; somos nosotras; es decir, la mujer en general, exceptuando a mi amable lectora, la responsable del rumbo que ha tomado esa reina del mundo femenino por el acatamiento que se le presta!» (Safford, 1917c: 6). Existía, pues, una simbiosis entre la moda y el colectivo femenino donde cada una de ellas desempeñaba el rol que le correspondía en ese curioso juego en el que las mujeres cedían su libertad a un abstracto que se situaba a medio camino de la creación artística.

Quien fuera canónico de la Metropolitana de Tarragona, el Dr. Isidro Gomá y Tomás, denominaba esa ciega y baja adhesión que manifestaban las mujeres hacia los decretos de la moda con la atribución de «servilismo que empequeñece el espíritu y mata la voluntad», debilitando «los resortes de las grandes acciones» en que, supuestamente, era tan fecunda la actividad femenina (1913: 35). Por lo tanto, la moda era la gran corruptora de las costumbres sociales que se le solían conceder a las mujeres en función del artificio delineado alrededor de su feminidad. Estar pendientes de las

últimas tendencias que iban apareciendo significaba que las mujeres, con tal de satisfacer ese impulso de coqueta vanidad del «ser únicas», tenían en mente salir al exterior para compararse con las demás. Dicha acción implicaba el inmediato abandono de las tareas asignadas dentro del hogar doméstico, fundamentalmente, la del cuidado y educación de sus hijas e hijos y de las atenciones que le debían brindar a su esposo⁹. El diario madrileño *ABC*, consciente de lo nocivo que podía llegar a ser la locura de la moda para las buenas madres, hijas y esposas cristianas, fieles seguidoras del canon de la «feminidad exquisita», exhortaba a estas a abandonar estos caprichos con las siguientes palabras:

Es preciso salir al encuentro de esa autócrata y no permitirla que ensanche sus dominios. Puesto que su trono está en París, no la dejemos que reine más que en la ciudad cosmopolita, y que domine á una sociedad flotante, que está ávida de emociones, porque desconoce el encanto de un hogar á la antigua española; y jamás ha disfrutado de la paz de una familia cristiana, como son la mayoría de las familias en España (Anónimo, 1914: 8).

En última instancia, aquellas que en verdad seguían los dictámenes de la moda eran las prostitutas¹⁰ y las estrellas del «género ínfimo». Aludiendo a las trabajadoras del sexo que ejercían en los bajos fondos de las grandes ciudades, el periodista catalán Eduardo San Juan, en 1920, comentaba que observar cómo estas paseaban por las arterias del Barrio Chino barcelonés era casi un auténtico desfile de modas: «allí puede verse y admirarse todas las modas en el vestir que han ido apareciendo sucesivamente en España desde principios del siglo pasado hasta la época actual» (*Cit. pos.*: Villar, 1996: 77-78). Era de esperar que así fuera, pues para llamar la atención de la clientela y, por lo tanto, estar por encima de todas sus compañeras de oficio, las prostitutas procuraban ir siempre a la moda. Muchas de ellas, empero, se quedaban estancadas en aquella temporada en la que sus ingresos eran cuantiosos, por ser jóve-

⁹ El religioso Isidro Gomá advertía del peligro de perder al marido, supuestamente por irse, éste, con otra mujer, si las esposas dedicaban demasiado tiempo a las atenciones de la moda: «si el marido no halla en torno suyo los cuidados y atenciones que se le deben; si el orden de la casa deja que desechar; si no halla la mesa bien servida a su hora; si cuando sale de su gabinete de trabajo o regresa de su taller o de su negocio *no se halla bien en su casa*, ¿quién os asegura, señoras, que tendrá tanta virtud el marido que sufra semanas y meses las impertinencias con que le molestáis, y la humana debilidad no le lleve, qué sé yo, donde no sospecháis vosotras? Y ¿quién no sabe que donde reina la locura del vestir no sobran ni el orden, ni la limpieza, ni la elegancia, ni se prodigan otros cuidados que los que se deben a la *toilette*, que lo absorbe todo?» (1913: 117-118).

¹⁰ No es de extrañar que Baudelaire, según Walter Benjamín, considerara que el mundo «“se hunde” de modo fetichista en la rigidez cadavérica cuyas dos formas sensibles son la prostitución y la moda» (Calefato, 2002: 63).

nes y bonitas, momento en el que podían permitirse seguir las últimas creaciones de París. Luego se limitaban a ponerse una y otra vez el mismo traje que tiempo atrás había causado tantísimo furor.

Seguir ciegamente los dictámenes de la moda no solo significaba anular la capacidad de decisión de las mujeres acerca de qué vestidos eran los que mejor les sentaban física y estéticamente, sino que, además, estaban obligadas a adecuarse a la voluntad masculina del modisto en algo tan íntimo como la vestimenta. Afortunadamente, a medida que avanzaba el siglo XX, las nuevas modistas-mujeres y las mismas publicaciones periódicas animaban a clientas y lectoras a idear sus propios vestidos o, por lo menos, a utilizar su libre albedrío para elegir las ropas que desearan llevar puestas. Los discursos iban cambiando con el transcurso de los años, por esa razón las mujeres no tenían porqué aceptar la voluntad de otros –y otras, aunque en menor medida– sino optar por cambiar los suyos propios en función de los que fueran construyéndose. Podían hacerlo, además, sin hallarse en armonía con los que predominaban en su contexto de vida, mostrándose contrarias a estos y, a su vez, delineando otros discursos alternativos al hegemónico. La imagen de su cuerpo, por dentro y por fuera, dependía solo de cómo las mujeres quisieran verse, pues no todas eran iguales, ni social ni físicamente. Por lo tanto, desprenderse de la tiranía de la moda, sobre todo, y en cuanto a lo que atañe a las mujeres españolas para con la moda parisina, se convertía en una manifestación más para reafirmar su individualidad e identidad como individuo.

Una mujer que desentonaba con la moda podía recibir múltiples calificativos que desacreditaban su persona, manchando su reputación y encasillándola dentro de una categoría social que nunca se correspondía con su auténtica identidad. Podía ser difamada por indecente o por «descocada» si iba demasiado «ligera de ropa»; ser señalada en público al llamársela «marimacho» por indumentarse con prendas consideradas masculinas; correr el riesgo de caer en el más bochornoso ridículo, provocando la risa de las/os viandantes, si su forma de vestir no era la adecuada para la edad que tenía; o, simplemente, ser tachada de «loca de atar» cuando se ataviaba como «le venía en gana». La tiranía de la moda exigía a las mujeres que hicieran toda clase de sacrificios, no solo en su modestia, su decoro, su decencia, su moral o su pudor, sino también en cuanto a lo que ataña a su estado de salud física. Este hecho lo ratificaba la confesión de una señora que veía el riesgo que corrían algunas jóvenes de caer enfermas, si continuaban haciendo caso a los imperativos de la moda:

Yo he visto doncellitas, recién salidas de la pubertad, mostrando la carne de sus pies y de sus piernas a través de las arácneas medias... Iban, las pobrecitas, ampliamente escotadas... muerdas de frío, la nariz colorada y el cuerpo tiritando... Yo he visto ya creciditas, vestidas solo con recios abrigos cortísimos, pero

exponiendo al frío la carne de sus muslos, las torcidas rodillas, las míseras pantorrillas, la cabeza cubierta de bonetes de pieles, mientras que llevaban medio cuerpo al aire; el rostro congestionado, y abajo las carnes amoratadas por el frío (Gomá, 1913: 92)

Las inconstancias de la moda, la indecisión de las muchachas, lo tarde que pudieran llegar a establecerse los modelos importados de otras capitales europeas, todo ello, contribuía a crear una sensación de descalabro, la verdad sea dicha, que tampoco importaba demasiado si al final se identificaban con la era moderna. Habría, además, de señalarse que como apuntaba el escritor salmantino Luis Bello «con la moda ocurre lo que con todas las tiranías. No son ellas las que deciden. El tirano es el modisto» (1922). Así pues, modistas como el inglés Talmot, y especialmente los franceses Pierre Balmain, Georges Doeillet, Jean Patou o el famoso Paul Poiret, delineaban las colecciones de vestidos con los que las damas de la aristocracia y alta burguesía debían indumentarse. Todas estas firmas mantenían una cierta unanimidad en el estilo de sus diseños, por lo que, en cuanto a lo que se refiere a aspectos fundamentales estaban de acuerdo, siendo los detalles que cada modista concediera a su ropa lo que caracterizaba la casa de moda a la que perteneciera.

Tanta era la publicidad generada en torno a estos individuos que en el imaginario colectivo, sobre todo en cuanto a lo que respecta a las mujeres, se creía firmemente que toda la que siguiera las indicaciones de su modisto, vestiría con elegancia, mientras que la que se dejara guiar por su propia inspiración se equivocaría con suma frecuencia (Belda, 1912; Entwistle, 2002: 205; Gómez Carrillo, 1914; Lyncon, 1933; O'Hara, 1989: 216; Rosalinda, 1914; Saint-Germain, 1917c: 126). El hecho de que las mujeres tuvieran que seguir los criterios impuestos por creadores varones despertó algo de resquemor en algunas periodistas de moda. Una de estas fue la colaboradora de *La Semana Gráfica*, Fernanda L. de Apugliesi, la cual, advertía que la mayoría de miembros del «género masculino» eran «muy pobres jueces» respecto a la moda, ya que «pocos hombres llegan a distinguir los detalles de que está compuesta la elegancia, el gusto, el refinamiento de las mujeres» (1927). Supuestamente para una mujer jamás pasaría inadvertida la innovación de un pequeño detalle en el sombrero, en el vestido, en la falda, en los guantes o en los zapatos de otra «compañera de género»; porque, según la autora, una mujer veía en otra, no solo a un adversario, sino a un juez. Por eso, no es de extrañar que mujeres francesas como Jeanne Paquin, Madeleine Chéruit, Sonia Delaunay o Marie Callot tuvieran tanta fama a pesar de su sexo, o que la impulsora del modelo por antonomasia que llevaría la Mujer Moderna fuera la diseñadora Coco Chanel, la cual, sabría con acierto uniformarla para que pudiera exteriorizar libremente su rebeldía en la «vida mecánica» de entonces.

A pesar de los múltiples consejos que las secciones de moda que los periódicos daban para vestirse, siempre atentos a las últimas novedades acaecidas en París, convenía no obedecer ciegamente a las prescripciones de la moda. No era estrictamente necesario ser grave, serio, metódico, mostrarse siempre obediente a lo que se ajustaba a una norma recta e infalible, sino que podía también optarse por fantasear en torno a la indumentaria de cada cual. Eva Morlacren, redactora de la publicación quincenal ilustrada *Revista de Castellón*, corroboraba esta teoría al señalar que [sic] «aceptar lo que la moda impone, por la simple razón de serlo, sin reflexionar primero lo que á cada una por su sitio, posición y circunstancias conviene, es formar ese conjunto caricaturesco que vemos en paseos, teatros y reuniones, dando así pábulo á la sátira chispeante de los hombres y aun á la burla de las mismas mujeres, que vemos la paja en el ojo ajeno y no vemos la viga en el propio» (Morlacren, 1914: 4). Sin duda alguna, el juicio que emitiera una misma en torno a aquellas prendas que le sentarían mejor a su cuerpo, y por ende a su espíritu, nadie, por muy versada/o que estuviera en las tendencias de la moda, lo acertaría mejor.

Durante la práctica totalidad del primer tercio del siglo XX, el mundo de las apariencias generaba un fuerte control sobre la voluntad de aquellas mujeres españolas que, aún sin formar parte de las altas esferas de la sociedad, simulaban tener cierto porte de altivez con el que conseguían dotar a sus vidas de un volátil sentido de causalidad. Ante el miedo al «qué dirán» y a las habladurías que pudieran darse si no estaban al corriente de las últimas tendencias que imponía la moda, generalmente procedente de París, estas, procuraban indumentarse con ellas a toda costa sin importarles nada más que no fuera «estar a la última». A su vez, habían de mantenerse libres de cualquier juicio de valor que las situara lejos de ese arquetipo de la «feminidad exquisita» al tachárselas de indecentes o inmorales. Se trataba de un dilema que las muchachas de clase media tuvieron que aprender a solucionar, con tal de no quedar fuera de los círculos más selectos de la sociedad. Tener que abordar dicha tarea era una empresa muy complicada de llevar a cabo si se tenía en cuenta que las últimas innovaciones parisinas dificultaban, en grado sumo, el no inducir a que las clases biempensantes no vieran en ellas un atentado directo contra el sistema elaborado conjuntamente entre la sociedad patriarcal y la Iglesia Católica.

Una de estas trabas fue el hecho de que, después de la Gran Guerra, las faldas se habían acortado, ensanchado los escotes y se enseñaban los brazos en su total y completo esplendor (De Miguel, 1999: 144). En España, la Iglesia a través de varias organizaciones, entre las que cabría mencionar a la *Federació de Associacions de Senyores de la Bona Premsa* de Vic (Barcelona), el instituto de las religiosas *Protectoras de Obreras y del Servicio doméstico* de Valencia o la *Asociación Católica Femenina*, órgano de la *Liga de Damas para la Acción Católica Femenina*, en Castellón o en Jaca, por ejemplo, reprobaron estas modas por considerarlas atentados directos contra la moral

cristiana (Anónimo, 1910: 2; 1917: 1; Monlleó, 1999: 162-163; Perinat, Marrades, 1980: 45). Asimismo, quien llegara a ser Cardenal Primado e ideológico del llamado «nacional catolicismo», Isidro Gomá y Tomás, director por entonces del Seminario de Tarragona, tras observar el devenir de las modas en la era moderna, mantenía que lo que se estaba produciendo era «un movimiento general de reversión al desnudo». Trajes cortos, estrechos, y aún mucho más los escotados, traspasaban los límites señalados por la modestia y la decencia cristianas, además de provocar sexualmente a los hombres. Por esa razón, ante la profusión de estas indumentarias, Gomá no dudaría en condenar la influencia que la prensa ocasionaba sobre las mujeres, con sus secciones y artículos dedicados a la moda, del siguiente modo:

Hace poco leía en una revista de modas donde se hablaba de los ¡grandes sacerdotes de la moda! ¡Qué sacerdotes los que ponen su saber, su arte, su trabajo al servicio del cuerpo femenino, no para hacer de él el encanto de la sociedad cristiana, la manifestación viva del pudor, fruto preciado que el Cristianismo ha conquistado para la mujer; ni siquiera para cubrirle con los refinamientos de un arte de buena ley, cosa no reñida con el espíritu cristiano, en una civilización florida como la nuestra; sino para dar relieve a la carne, si se me permite la frase, para hacerla más visible, más voluptuosa y provocativa, exagerando el valor del cuerpo y dejando desatendidas las más elementales exigencias del espíritu!

Porque en muchos de los figurines que os impone la moda, hay, señoras, una malicia profunda del dibujante o del modisto que, más que vestiros, parece se han propuesto ejercer lo que un crítico llamaba «el arte de desnudar con decencia;» tal es la perversa intención que delatan ciertos recortes y gasas y pliegues y colores y telas, en cuya combinación se ocupan los grandes sacerdotes de la moda, para profanar vuestros cuerpos y hacer de ellos cebo de pecado.

De aquí vienen las adoraciones de la carne, de que nos habla el citado Sr. Obispo en *Cultu de la carn*: «Muchas mujeres honestas, dice, no se avergüenzan de ser las sacerdotisas de la carne, y propagan su culto por el mundo excitando la sensualidad humana con trajes provocativos, que el buen sentido público, hasta profano, reprueba. Andan ellas por el mundo encendiéndo las humanas concupiscencias, y, lo que es peor, entre ellas las hay cristianas y hasta que comulgan con frecuencia. Y Venus y Jesucristo no pueden reinar en un mismo corazón» (Gomá, 1913: 146-147).

Sin embargo, el entonces párroco catalán no acertó al señalar que todas estas formas de exhibición del cuerpo femenino inducían a la lascivia masculina, ya que, precisamente, cuando más vestida va una mujer, aunque enseñe muy poco, esa minucia de piel puede generar mucha más «perversa fantasía» en la mente de un hombre que contemplarla totalmente desnuda¹¹. A propósito de esta sucinta seducción, el grupo editorial Excelsior, consciente de los avances, o retrocesos en ropa, que la moda estaba experimentando, no tardó demasiado en advertir del peligro de las llamadas «morbideces ostensibles». Estas delicadas partes de la anatomía femenina eran los brazos, la garganta y las piernas. Tenerlas al descubierto iba en contra de uno de los preceptos base de la «feminidad exquisita», la cual, no era otra que el ser, y sobre todo el aparentar, una mujer de impoluta decencia moral (1917: 30-31). Dejando de lado los juicios que pudiera emitir la Iglesia Católica, para conseguir la silueta que caracterizaría a la Mujer Moderna era necesario desprenderse de toda clase de innecesarios adornos y complementos en los vestidos. A lo sumo, podía introducirse algún accesorio que endulzara el conjunto, pero sin intención de privarle de la sencillez que en un principio se buscaba. Así lo manifestaba la cronista de modas de *La Esfera*, Rosalinda, quien sosténía que, en la moda de 1915, [sic] «—la mujer— libre lucirá la belleza de los brazos y de los escotes. Para adorno de los primeros basta con una sencilla “esclava” lisa, de oro ó de platino y para los segundos con el opulento collar de perlas, lágrimas de Nereidas fundidas al calor de los nácares marinos, ó con la espléndida *rivière* que tiembla sobre la blanca turgencia de los senos como brillantes de una dichosa constelación de amor» (Rosalinda, 1915a). Era muy probable que se pensara en un cuerpo, acondicionado al ejercicio físico y al deporte, el cual, supuestamente tendría la necesidad de hallarse más libre y cómodo, y, en consecuencia, se creía conveniente dar paso a esas «morbideces ostensibles». En cierto modo, la moda terminó cediendo a los reclamos de la «decencia cristiana», pero a su manera, ya que, si bien en algún momento decidió volver a tapar los brazos y gran parte de los pechos, lo hizo cubriendolos con telas agujereadas con sugestivas transparencias que no hacían más que «empeorar la situación» (Anónimo, 1910: 2). Una vez más, el efecto que se conseguía era precisamente el contrario.

Quienes diseñaban las modas femeninas sabían perfectamente que sus creaciones, dado el nivel adquisitivo de las damas que los compraban, iban a lucirse en hoteles aristocráticos, en veladas íntimas de alta sociedad, en los más lujosos casinos de Europa, en elegantes fiestas aristócratas y, en definitiva, en todos aquellos lugares

¹¹ Es la idea que vemos en la caricatura de Fabiano (1920) quien recrea para *La Vie Parisienne* una escena en la que se apreciaba la gran expectación que una mujer, más tapada de lo normal para la moda de los años veinte, generaba al entrar en un restaurante. El hecho de que fuera tan abrigada se consideraba como una provocación, por lo que, inmediatamente se la tachó de «indecente».

donde el juego del *flirt* estuviera presente¹² (García Sanchiz, 1915; Safford, 1918a: 6). Sin embargo, no hacía falta ir hasta estos lugares para poder alardear de los conjuntos recién adquiridos de París, sino que, con ir a misa ya bastaba.

En efecto, fueron las grandes señoras de la burguesía y de la aristocracia española las que se vestían con los mejores diseños que la moda de la capital francesa sacaba a la luz cada temporada. A su vez, estas mismas mujeres fueron quienes con mayor fuerza anatemizaron la moda, siendo, por lo tanto, auténticos paladines de la moral cristiana. Hallaron, estas hipócritas damas, el remedio perfecto para no caer en ese descrédito emitido por las/os moralistas del momento, del cual eran las principales generadoras, luciendo sus galas en cualquier evento religioso que se presentara. Podía verse a estas mujeres llevar a cabo la obra social de la Iglesia, con su portadevocionarios¹³ en mano y muy elegantemente vestidas, pero no se limitaron al desempeño de esta «maternidad social»¹⁴, ni tampoco a ir a la misa dominical sino que utilizaron cualquier pretexto vinculado con su espíritu cristiano para poder enseñar «sus trapos». No podían, ni tampoco lo deseaban, quedar fuera de ningún evento que tuviera relación con la «liturgia social de primeras comuniones, casamientos y bautizos, oficios de Semana Santa, Tedeums y procesiones del Corpus Christi» (Ramos Palomo, 2002: 113).

Por lo tanto, las mujeres encontraron la perfecta válvula de escape para huir del ámbito privado donde permanecían recluidas a través de su religiosidad, es decir, en palabras del literato Rafael de Santa Ana (1918: 85), «no todas las señoritas jóvenes, solas y bien ataviadas, que se veía entrar en las iglesias, iban a rezar. Algunas iban a que se las rezara a ellas». Sin duda alguna, ese breve paseo que iba desde el hogar do-

¹² Múltiples caricaturas recogieron este fenómeno, siendo una de ellas, la aparecida en *Le Rire* de París en la que se reproducía un diálogo entre dos caballeros, situados con la esposa de uno de ellos en el palco de un teatro, donde el soltero le comentaba al otro que si deseaba que el público masculino no contemplara a su esposa, procurara taparla un poco (Anónimo, 1920).

¹³ Para el cual también había moda, siendo esta, al concluir la Gran Guerra, de un bolsillo grande de cuero flexible, con fuelle en ambos costados, dobles correas, para suspenderlo de la muñeca, y otra, más ancha, que daba de sí y permitía cerrarlo, aunque variara el volumen de los libros que se llevaran dentro. Además, en el interior tenía portamonedas y una cartera para el escapulario (Safford, 1918b: 8).

¹⁴ Dícese de aquella que permite a las mujeres trascender las virtudes, concedidas por su impuesta vinculación a la «feminidad exquisita», fuera del ámbito de lo doméstico, a la esfera pública donde desempeñará funciones como las de maestra, institutriz, matrona, de enfermería, secretariado o comercio. Inmaculada Blasco (2005: 84) aplica esta maternidad a la actividad social que las mujeres católicas desempeñaban en la realidad pública, a través de la caridad y la beneficencia, con el objeto de «regenerar» a la sociedad. Esta interpretación se basa en el hecho de que fue Juana Salas de Jiménez, una activa propagandística católica zaragozana, quien, en 1919, en una conferencia titulada *Nuestro feminismo*, utilizó el término «madres sociales» en el sentido expuesto por Blasco.

méstico hasta el sagrado recinto era ideal para poder entablar contacto, al menos visual, con algún muchacho del lugar. Las mujeres no perdían, así, su verdadero objetivo que, como tales, se había delineado para ellas, siendo este, el de «cazar marido»; y, además, procediendo de dicho modo, su decencia quedaba a buen cubierto.

Las autoridades eclesiásticas no aceptaron nunca la actitud de las mujeres que acudían a misa sin mostrarse sobrias, sencillas y serenas en sus atuendos¹⁵. Bajo ningún concepto el Santo Templo debía convertirse en un salón de recreo y asilo de deshonestidad y, por esta razón, la Iglesia Católica arreció en una santa campaña contra la indecencia en el vestir femenino. El semanario jaimista *El Tradicional* recogía del siguiente modo el alegato que la Iglesia emitía en torno al correcto uso de la indumentaria femenina en la Casa del Señor: «se recomienda encarecidamente a las señoras cristianas la honestidad en el vestir, principalmente cuando vayan al templo, que siendo lugar de oración y recogimiento, exige la mayor modestia y no permite las excesivas desnudeces en el pecho y brazos, ni las faldas cortas y ajustadas que una moda censurable ha inventado, y que constituyen grave falta contra la reverencia y respeto que deben guardarse en la Casa de Dios» (*Marino*, 1924: 4).

La Iglesia no estaba censurando la moda o el que las mujeres «enmelaran» su apariencia con hermosas prendas y trajes, sino condenaba el uso abusivo de estos medios, con los que se perseguían muy distintos objetivos a aquellos para los que su apostolado las había encomendado. Sería absurdo creer que la sociedad patriarcal incitaba a las mujeres a prescindir de su hermosura, porque la cualidad estética de la belleza era uno de los principales atributos de los que estaba dotada la «feminidad exquisita»¹⁶. La beldad femenina debía lucirse ante el Altísimo y, en santa y pura oración. Visto esto, puede señalarse que entre la Iglesia y las mujeres españolas se dio pie a una especie de simbiosis, donde la feminidad del «fembril género»¹⁷ hallaba la posibilidad de liberarse por unos instantes del soporífero letargo del quehacer doméstico. De este modo, lograban contribuir a la pervivencia de un régimen religioso que solo encontraba su razón de ser en la devoción y en el fanático pietismo que las mujeres les procesaban. No obstante, las autoridades eclesiásticas siguieron arremetiendo contra las mujeres que iban vestidas con todas sus galas a cualquier acto de índole religiosa, y, muy particularmente, si iban de color rojo.

¹⁵ El religioso Isidro Gomá (1913: 88-89) soliviantaba incluso a los demás párrocos a negar el Cuerpo de Cristo a las mujeres que fueran demasiado ostentosamente vestidas.

¹⁶ No como estimaba la publicación católica de *Oro de Ley*, la cual, se cuestionaba acerca de «¿para qué las mantillas?, ¿para qué las galas?, ¿para qué las joyas?» (*Conejos*, 1917: 39).

¹⁷ Neologismo perteneciente o relativo a las mujeres, y para ser más exactos, al vocablo «fembra», antiguo sustantivo femenino de hembra. Algunos autores se han valido de esta acepción para enriquecer su obra como es el caso del poeta y escritor zaragozano Javier Barreiro (1996) en su cuento *Heptágono*, a quien debo su uso.

Existía con la liberación sexual de las mujeres cierta inclinación a llevar prendas de una tonalidad más bien oscura, próxima a un rojo amoratado¹⁸, color tango¹⁹, el cual solía tener una relación directa con el erotismo²⁰. Esta tendencia, empero, se habría de ubicar dentro del período de la Gran Guerra, y posteriores años, justo hasta los albores de la década de los veinte, para luego volver al fin de esta e inicio de la de los treinta, porque, la Mujer Moderna propiamente dicha prefería «los tejidos finos y ligeros y los colores pálidos de la infancia: crema, beige, blanco y pasteles suaves»²¹ (Lurie, 1994: 92, 96).

Las revistas de moda aconsejaban siempre seguir la ley de Chevreul que exigía una combinación razonada en los colores de cualquier traje. La ruptura en esta armonía cromática traería siempre fatales efectos, en tanto que, se corría el riesgo de caer en el ridículo. Por ello, las mujeres modernas se abstuvieron de seguir los dictámenes de la moda cuando la incompetencia de un modisto lanzaba un conjunto en desacuerdo con este desequilibrio del color (Núñez y Topete, 1914; Rosalinda, 1915b; Saint-Germain, 1917a: 63; 1917d: 589; 1918a: 44; 1918b: 697). Este problema no lo tenían las mujeres que debían guardar luto por la muerte de sus maridos, padres y/o hijos en la Gran Guerra. El único color que emplearían para indumentarse sería el negro ya que era la tonalidad propia del luto²². Puede que en España la tragedia no fuera tan palpable, pero los diseños confeccionados pensando en el dolor de las malogradas mujeres europeas servía de excusa para llevarlos puestos cuando algún familiar fallecía. Este fenómeno se daría, sobre todo, con las mujeres francesas, quienes, dada su difícil situación dentro del conflicto bélico, el luto era una constante necesidad con la que debían convivir, y llevar, a diario. Mientras que las cronistas parisinas informaban acerca de las últimas tendencias de la moda que se llevaban con el luto, con el

¹⁸ Existían otros tipos de rojos muy populares entre las confecciones de los vestidos de entonces, siendo los más conocidos el naranja fuerte, el rojo cereza o el rojo rubí (Lurie, 1994: 285; Safford, 1917b: 6).

¹⁹ Eva Morlacren, redactora de *Revista de Castellón*, describía esta tonalidad como oscura «piel de melocotón color tango» (1914: 5).

²⁰ Alison Lurie apunta que «el brillante carmesí aterciopelado de la rosa de damasco se asocia a menudo con la pasión activa; un carmesí oscurecido parece sugerir una capacidad para la pasión que, aunque profunda e intensa, está en la actualidad satisfecha o dormida. Un rojo con tendencia a naranja, por su parte, parece conducir más hacia la agresión» (1994: 215-216). Por lo tanto, todas las tonalidades rojizas llevaban implícito un tremendo sentido de la pasión. Ya lo había recogido la copla andaluza, la cual, cantaba así: «me han dicho que te vieron / con una dama, / con un vestido rojo / como las llamas. / Por imitarte, / me vestiré de rojo / para el que pase» (De la Prada, 1927).

²¹ Uno de estos colores era el llamado «rosa de papel secante», aunque los pintores solían denominarlo con el nombre de «rosa cromo», cuya principal característica era la de ser de «un tono intenso, pero no brillante» (Anónimo, 1924).

²² Hemos de recordar que en la mitología clásica «la muerte misma aparece con una túnica negra» (Lurie, 1994: 207).

objeto de provocar el escándalo entre las mujeres afligidas, señalaban, a su vez, siempre tras dar el consejo pertinente, que cada cual fuera portadora de su dolor como mejor le pareciera. Luego, irónica y frívolamente, volvían a informar de las prendas que iban a estilarse para soportar el luto en aquella estación. Este fenómeno podía leerse en *La Ilustración Española y Americana* del siguiente modo:

Para los lutos más aliviados se llevan mucho los cachemires de India, las jergas y otros tejidos que se consideran como exclusivos para lutos.

En este particular de la exteriorización en los vestidos del dolor del alma por la pérdida de un ser querido, más que en los preceptos de la moda hay que inspirarse en los sugerimientos del propio sentimentalismo, sin poder tampoco mostrarse con tendencias universalizadoras, puesto que los lutos varían muchísimo de uno a otro país, dependiendo en gran medida de las costumbres locales.

Y a vosotras, mis lindas lectoras, os deseo que los crespones no adornen nunca vuestros encantadores cuerpos para lutos propios, no obstante lo que destacan la natural belleza los negros mate (Saint-Germain, 1917b: 93).

Oficialmente, una mujer debía llorar a su marido y guardarle solememente luto durante veinticuatro meses. Y esta norma de respeto era igualmente aplicable tanto en España como en Francia. En esa larga temporada, las mujeres, así, no podían salir de sus domicilios, ni tampoco acudir al teatro, ni mucho menos ir de visitas, ni siquiera con el fin de cumplir con la obra social promovida por la Iglesia, ni tampoco distraerse en actividades como tocar el piano o dibujar. Pasados los dos años [sic] «podía amanecer jovial y con ganas de contar chascarrillo, sin miedo á aparecer como perversa ó disoluta» (Regnier, 1915: 148-149). Mas, aquellas mujeres que poseían una renta considerable, y muchas que ni siquiera la tenían, no respetaban dicho período de tiempo. Supuestamente, en ese paréntesis, las mujeres no debían prestar ningún tipo de atención a los escaparates de las tiendas²³. Al parecer, por primera vez las mujeres se habían dado cuenta de que vestirse de negro les sentaba muy bien²⁴. El color

²³ Rafael de Santa Ana, en su *Manual de la perfecta coqueta*, señalaba que «los escaparates de las tiendas con objetos para señoritas, son los primeros cómplices de la coquetería. Esas medias de seda, esos maniquíes que simulan bellas señoritas en paños menores. Esos zapatitos que remedian primorosos estuches para las joyas de los pies de las mujeres españolas, los más chiquitísimos de toda la creación. Los almacenes de sederías; los perfumes, los miles objetos de tocador, las joyerías espejuelo caza alondras... Todos son excitadores de la coquetería» (1918: 29).

²⁴ Dy Safford, cronista de modas de *ABC*, comentaba que fue entonces cuando un considerable número de mujeres buscaban en la opinión de las demás la expresión: «Fulanita está muy mona, porque como la pobre tiene tan mal gusto, gana mucho vestida de luto» (1917a: 6).

negro estilizaba su figura y hacía que parecieran mucho más delgadas de lo que en realidad eran (Salaverría, 1915: 3-4). Prueba de ello la darán los distintos maniquís que ya en la década de los veinte las revistas de moda promocionarían²⁵. Al combinar el negro con el pelo a lo *garçon* y, manteniendo la fina y atlética línea de su silueta, se convertía en otra alternativa de moda a la que las mujeres modernas recurrirían con asiduidad.

No todas las mujeres que quedaban viudas iban a tener la constante preocupación del «qué me pongo» en mente. Dependía de la mayor o menor fortuna de que dispusieran para que su vida tomara una u otra dirección. Pudiera darse el caso de que interrumpiera la formación educativa del hijo mayor para que, este, se hiciera cargo de los negocios del difunto padre y/o reclamara la presencia de su hija para que le hiciera compañía en los momentos de soledad y de desconcierto. En otras ocasiones, cuando las/os hijas/os eran todavía muy pequeñas/os, ella misma asumía el cargo de la casa, del negocio y de las propiedades, vendiéndolas para vivir sosegada por el resto de sus días y para que a su descendencia no les faltara un porvenir seguro. Particularmente en estas circunstancias las mujeres, viéndose ociosas durante todo el día, sí que se engalanaban con el luto para buscar otro marido o bien algún amante que las saciara sus ya despertadas ganas de sexo. Este mismo proceder también lo manifestarían las viudas de escasos recursos, aunque no únicamente por cuestiones relacionadas con la apetencia sexual, sino más bien por necesidad, ya que, si no conseguían una pareja con quien llevar las cargas económicas tendrían que ponerse a trabajar como asalariadas, en el caso de que se tratara de una mujer de clase media, o, si bien su condición era humilde, dedicarse a la prostitución (Cieza, 1989: 110-112, 146, 148; De Miguel, 1999: 190).

Por lo tanto, las viudas se convertían en auténticas competidoras de las mujeres solteras, con el aliciente añadido de que, todas ellas, se encontraban ya aleccionadas en toda práctica sexual. Para el colectivo masculino, sobre todo para los muchachos apasionados, estas mujeres eran todo un reclamo para su incontenida lascivia. En muchas ocasiones, al encontrárselas paseando por la calle, las asaltaban con los mismos requiebros que utilizaban con las cortesanas. En consecuencia, estas mujeres, popularmente conocidas como «viudas de alivio», estaban en mayor ventaja en cuanto a lo que respecta a las incipientes jóvenes que se iniciaban en el juego del amor, así que, tenían todas las de ganar (De Miguel, 1999: 74; Grimaud, 1934: 69-71, 74-75; Vargas, 1919: 473). Sin embargo, al margen de las situaciones en la que las viudas se hallaran y de las sabias estrategias que utilizaran para volverse a casar, para la mentali-

²⁵ Uno de estos maniquís fue Germain Lecomte, quien, con el pelo cortado a lo *garçon*, posó para el fotógrafo de *Blanco y Negro*, G. L. Manuel Frères, engalanada con «un vestido negro con golondrinas de "strass"» (1929).

dad burguesa, su conceptualización se equiparaba en criterios morales a la de las solteras, y, por esa razón, debían mostrarse igual de honradas que las doncellas. Volvían, entonces, a aparecer las advertencias emitidas en torno a la moda, aunque, para estas, el luto se convertía en un detalle más a tener en cuenta, sobre todo si podían utilizarlo bajo la oscura tonalidad del rojo tango.

Las mujeres españolas carecían del *chic* y la coquetería necesaria para perfilar esa elegancia que resultaba natural en las francesas: «con todas sus virtudes, y tal vez porque tanta excelencia como se concreta en la mujer española le impide habilidades que suelen ser supletorias a la falta de lo principal, nuestra mujer no suele tener coquetería interior, condición de agrado, entretenimiento, facilidad de agradar dentro del estilo conservador» (González Ruano, 1934: 16). Sin embargo, a las mujeres españolas se les concedía otras cualidades que, aunque lejos de la innata elegancia de las mujeres francesas, o incluso de las argentinas antes aludidas, estaban en mayor sintonía con las funciones que la sociedad patriarcal atribuía al «género femenino», es decir, las de ser buenas madres y aún mejores esposas.

Partidaria de un feminismo católico, María Luisa Castellanos, conocida como *María-Luisa*, en *El Heraldo de Játiva* coincidía con este parecer al señalar que, en efecto, las mujeres francesas «tienen esas espaldas de diosa, esas extremidades delicadamente cinceladas, esas curvas armoniosas, porque no se consideran como un depósito de futuras generaciones, porque no ponen en su alma frívola esa bella esperanza para lo venidero, en la que se cristalizan los más supremos goces y las más castas alegrías» (1917: 1). La feminista valenciana situaba a las mujeres españolas en un plano superior al considerarlas mucho más «sentimentales» que las francesas. Margarita Nelken y Trudy Araquistain, por el contrario, preferirían otorgarles el calificativo de cursis (Hurtado, 1998: 104). Las mujeres españolas puede que no fueran lo suficientemente hábiles para las artes de la seducción y el agrado de los hombres, pero, sin embargo, sí lo eran para el cuidado de sus hijas/os.

Ser *chic* era ir a la moda, estar al corriente de todo lo que acaecía en torno a ella, y de las últimas tendencias llegadas de París. Sin embargo, existía una amplia variedad de interpretaciones acerca de lo *chic*. Una de ellas fue la emitida por la princesa italiana Lucien Murat, quien opinaba que lo *chic* dependía de la manera con que las mujeres se indumentaran, tanto en cuanto a lo que atañe a los sombreros, como a los vestidos, considerándose incluso que yendo desnuda se podía ser *chic*. Otra fue la sugerida por la poetisa Lucie Delarue-Mardrus al sostener que lo *chic* es, en suma, una manera como otra cualquiera de disimular parte de los defectos de un físico o de hacer invisible la ridiculez de una moda, consiguiendo, así, un conjunto agradable a la vista y al espíritu, siendo, por lo tanto, una de las cosas más difíciles de aprender. Esta sentencia la compartía el pintor Van Dongen al apuntar que lo *chic* podía convertirse en un don innato, aunque solo en ciertos individuos. Apreciación a la que se sumaba

la modista Madelaine Vionnet cuando aseguraba que lo *chic* era la elegancia, la gracia y la medida a la vez, un trío de cualidades en perfecta, sutil e íntima armonía en la silueta de cualquier mujer. Por dicho motivo, la pintora Marie Laurencin mantenía que no se podía ser *chic* en la época en la que se vivía, porque todo estaba demasiado estandarizado; señalando, además, que esta cualidad tan solo se la reservaba a las mujeres jóvenes. Finalmente, Albert Flament pensaba que lo *chic* era una esencia, un gusto particular en todo individuo, dependiente de la originalidad que cada cual pudiera tener en torno a la moda, atribuyéndose esta peculiaridad a las mujeres cuando eran «maravillosas, fieras y cocotescas» (Pérez-Moris, 1925). Por su parte, la revista barcelonesa *Fémina* realizaba, en febrero de 1911, una encuesta entre sus lectoras acerca de lo que se entendía por *chic*, siendo las respuestas de distinta índole, aunque coincidentes en que la acepción comportaba ser elegante y tener buen gusto, llamar la atención, hacerse desechar y, prometer mucho sin ser bella, ni tener lujo alguno, en definitiva, [sic] «el *chic* es un don que permite á la mujer moderna vestirse de una manera ridícula sin perder su gracia» y, sobre todo, ser armonioso y sencillo en todo lo personal (Anónimo, 1911). Esta última apreciación cobraba más fuerza aún en tiempos de guerra, cuando las dificultades económicas obligaban a las mujeres a no ser aparatosas en su forma de vestir, aunque, entonces, a quienes siguieran los preceptos de la moda no se las consideraría «mujeres ultrachic», precisamente, por haberse atrevido a abandonar el mundo del abigarramiento, del lujo y de la ostentación (*Armonville*, 1933; Rosalinda, 1914). Tras terminar el conflicto bélico, durante la década de los veinte, el concepto *chic* volvió a gozar de gran popularidad entre la opinión pública, llegando incluso a ser utilizado a través de la publicidad, para promocionar productos como el jabón *Heno de Pravia* o la colonia que comercializaba la marca *Flores del Campo* de la perfumería *Floralia*.

Este fenómeno conducía inevitablemente al snobismo, en tanto que, las «niñas bien» pretendían por todos los medios ser parte integrante de una clase social superior a la suya, donde el *chic* era algo innato en todos sus miembros y no una cualidad necesaria para poder codearse con la esfera que conformaba la gente perteneciente a la aristocracia y a la alta burguesía. Sin embargo, para muchas de estas jóvenes el esfuerzo para llevar una vida que no les correspondía por nacimiento, significaba adoptar ciertas actitudes y costumbres que en muchas ocasiones eran imposibles de realizar. No hay que olvidar que, a fin de cuentas, los estereotipos marcados del hogar ideal seguían teniendo mucha fuerza en la sociedad de entonces, e incluso en la de hoy en día, por lo que estas mujeres continuaban enfrascadas en la «caza del marido», en vistas a llegar a ser buenas madres, excelentes esposas y perfectas amas de casa. Por esa razón, se afamaban en imitar a las mujeres más ricas, privándose a lo mejor de lo necesario antes de parecer *demodés*, todo ello para encontrar con un marido rico que las sacara de las dificultades en las que vivían, ganándose el calificativo de cursis por

parte de aquellas mujeres que, precisamente, no tenían por qué caer en ningún tipo de penuria para seguir los preceptos marcados por la moda (Perinat; Marrades, 1980: 151). Mariano Benlliure y Tuero, escultor y articulista del periódico ilustrado *Nuevo Mundo*, distinguía entre «niñas bien» y niñas cursis, partiendo del hecho de que, para poder parecerse a las mujeres de las clases superiores, debían de procurar tener algún tipo de formación cultural, artística, musical e intelectual, además de practicar deporte, es decir, en resumidas cuentas, afiliarse a ese dinamismo que caracterizaba a las mujeres modernas, ya que «la *niña bien* no lee; la música solo le sirve para bailar; del teatro solo le interesa el público; mejor dicho, la indumentaria del público; es incapaz de emocionarse y de soñar; no soporta que le hablen de literatura, ni de arte..., ni siquiera de amor; con el novio habla del *auto* y de la *moto*; y las únicas frases amorosas que oye con gusto, que no le parecen cursis, son por este estilo: “me gustas una burrada”, “estás bestial”, “brutal”...» (Benlliure y Tuero, 1922). Para lograr este objetivo, las mujeres que eran tildadas de cursis, fueran estas españolas o francesas, habían de disponer tanto de una imaginación exaltada, como de cierta tierna y delicada sentimentalidad con tal de que los miembros de aquella clase social a la cual deseaban pertenecer, les acogieran en su seno.

Hacia los años treinta, empero, estas mujeres exacerbarían tanto lo *chic* y la elegancia, que terminarían por dejar de ser *sexys*. El afán por ser *chic*, finalmente, deshizo el sensual atractivo de seductora distinción que las mujeres pudieran despertar en las mentalidades masculinas y femeninas del momento.

5. Conclusión

Al iniciarse la Gran Guerra, Vicente Blasco Ibáñez, considerado en aquella época como el escritor español de mayor fama internacional, analizaba el tópico de la feminidad de la mujer francesa en contraposición con el de la española, partiendo de la base de que los hombres, al margen del país al que pertenecieran, eran quienes acuñaban el ideal de feminidad de sus compatriotas. El literato y periodista valenciano comprobó que, a pesar de la multiplicidad de juicios que estos pudieran emitir, al inmiscuirse la prensa, su influencia sobre la opinión pública, y muy en particular en cuanto a lo que a la moda atañe, provocaba la aparición de una determinada estampa de feminidad que, en modo alguno, se correspondía a la que podría tener en el supuesto caso de que las mujeres francesas fueran libres para autodefinirla por sí mismas. Así pues, era muy probable que ocurriera lo mismo con la actuación de los medios de comunicación con respecto al patrón fijo ideado en torno a la feminidad de la mujer española. Para una gran parte de la humanidad, señalaba el conocido republicano, la española era «una morena con mantilla blanca, falda de madroños y puñal en la liga, que baila el bolero y se enamora del primer D. José que se presenta» (Blasco Ibáñez, 1914: 1); mientras que, la fama de las mujeres francesas de inconstantes, frí-

volas y malvadas, no era más que fruto de contadas aportaciones literarias que injustamente se aplicaban al «fembral género» francés.

Se establecía una dualidad estanca donde las mujeres españolas contemplaban el espejismo elaborado en torno a las francesas, más allá de una ingeniosa frontera de contención que jamás debían franquear si no estaban dispuestas a perder esa «feminidad exquisita» que gratuitamente se les había concedido. Esta bipolaridad identitaria, escindida en función de la nacionalidad que tuvieran las mujeres, francesas o españolas, en realidad, y extrapolándola a otro nivel, respondía a la doble moral sexual o «desdoblamiento del amor» que procesaban tanto hombres de España como de Francia. Este comportamiento, todo hay que decirlo, también era aceptado, e incluso aplaudido, por un gran número de mujeres de ambos países. Mas, pese a la mala reputación de las francesas, las españolas sabían de la elegancia consensuada de estas, por lo que, a su juicio, era inconcebible situarlas en lo más bajo del escalafón moral de la sociedad. Más bien ocurría lo contrario, tendían a enaltecer su gusto, su porte y su arte de comulgar con todo lo considerado *chic*; cristalizara esta forma de expresarse a través de los modelos recargados de la *Belle Époque* o por medio de los sencillos vestidos llevados por la *garçonne* de Coco Chanel.

Sin embargo, la difusión de estos dos estereotipos literarios no respondía a una justa reciprocidad de formas, en tanto que, ambos, habían sido recreaciones de autores franceses. El imaginario colectivo español, por tanto, supo sacar partido a estas imágenes figurativas con el objeto de ensalzar a las españolas, utilizando, para ello, el hipotético contramodo identitario francés. Si bien literatos franceses de la talla de Mérimée y Prévost habían sido capaces de enaltecer a las mujeres españolas en detrimento de sus compatriotas, tantas veces alabadas por su elegancia, cultura y belleza, entonces, la superioridad de las mujeres españolas, por encima de cualquier otra, quedaba más que corroborada. Blasco Ibáñez, no obstante, al igual que el crítico literario Cristóbal de Castro, quien bautizó a este fenómeno como «sirenismo literario», informaba de que, a pesar de las supercherías difundidas en torno a ellas, la mayoría de las mujeres francesas eran «muchachas que se crían al lado de sus madres, vestidas con una parsimonia únicamente alterada por el buen gusto instintivo en toda francesa» (1914: 1). En consecuencia, el mayor enemigo de las mujeres francesas, así como de las mujeres españolas, había sido la literatura y la tradición forjada a su alrededor, pues, respondiendo al deseo de gran parte de los componentes del «sexo masculino», la cotidianidad de su existencia se había convertido en la simple acción de adecuarse ciegamente al estereotipo de la «maja goyesca» o al de la *demi-vierge*, cuya única finalidad, en ambos casos, era el deleite propio de los hombres.

Difícilmente podía hallarse «tapones de cera» para cualquier Odiseo que no quisiera escuchar la hermosa melodía que, para los oídos de los paladines de la consuetudinaria tradición, llegaba de las sonoras imágenes que con tanta sutileza se habí-

an creado en torno al personaje de *Carmen* y al de la *demi-vierge*. Además, dudo mucho que hubiera muchos hombres que así lo desearan. Con todo, negarse a no escucharla era continuar nutriendo, con discursos varios, la hegemonía conceptual de un sistema que era sumamente dañino para cualquier sociedad que quisiera edificarse sobre una sólida base de libertad en la resignificación identitaria del colectivo femenino; de narraciones exentas de secretos, mentiras o verdades de media luna; y, de una total y completa igualdad entre hombres y mujeres, sin importar la nacionalidad que poseyeran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1994): *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid, Cátedra.
- ALARCÓN Y MELÉNDEZ, S. J. Julio (1908): *Un feminismo aceptable*. Madrid, Razón y fe.
- ANÓNIMO (1910): «La inmoralidad en la calle». *Ausetania*, 504, 2.
- ANÓNIMO (1911): «Notas femeninas. Los sombreros femeninos para la próxima primavera. ¿Qué es el “chic”?», *Letras y Figuras*, 1.
- ANÓNIMO (1914): «Escenas de Londres. Alboroto sufragista». *ABC*, 3.261, 14.
- ANÓNIMO (1915): «¡Vosotros sed españoles!». *España Escolar*, 1, 4-5.
- ANÓNIMO (1917): «La mujer lucha por la moralidad». *Las Provincias*, nº 16.635, 1.
- ANÓNIMO (1920): «La Semana Humorística. Legítima defensa», *Nuevo Mundo*, 1.355.
- ANÓNIMO (1924): «La idiosincrasia de la elegante moderna». *La Esfera*, 526.
- ANTÓN CORTÉS, Amador (1915): «Alma española». *Revista de Castellón*, 50, 4.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea (2001): *Médicos, Donjuanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- ARMONVILLE, Condesa d' (1933): «Una mujer “chic”», *Blanco y Negro*, 2.186.
- BARCOS, Julio R. (s. a.): *Libertad Sexual de las Mujeres*. Barcelona, Vértice; cit. pos.: AA. VV. (1994): *op. cit.*, 375.
- BARREIRO, Javier (1996): «Heptágono», in *El desastre de nuestras fiestas*. Madrid, Júcar, 57-79.
- BELDA, Joaquín (1912): «Monsieur Carreau, Modisto». *Los Contemporáneos*, 177.
- BELLO, Luis (1922): «Café basto, burdo, “castizo”». *La Esfera*, 430.
- BENLLIURE Y TUERO, Mariano (1922): «Elogio de la “niña cursi”». *Nuevo Mundo*, 1.472.
- BLASCO, Inmaculada (2005): «Ciudadanía y militancia católica femenina». *Ayer*, 57, 223-246.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1909): «Vicente Blasco Ibáñez: El novelista... sus conferencias en Buenos Aires». *Impresiones*, 66 (nº dedicado), 3-4.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1914): «Crónica de París: Mujeres». *El Pueblo*, 8.232 y 8.233, 1.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1916): «Las vírgenes locas». *La Esfera*, 132.

- BRUN, J.L. (1917): «Películas de cine. Siga el baile». *Diario de Valencia*, 2.138, 1.
- CALDERÓN, Alfredo (1901): «Reacción femenina». *El Mercantil Valenciano*, 11.535, 1.
- CALEFATO, Patrizia (2002): *El sentido del vestir*. Valencia, Engloba.
- CASTAÑEDA CEBALLOS, Paloma (2003): *Viajeras*. Madrid, Alderabán.
- CASTELLANOS, María Luisa (1917): «Renglones de mujeres. La elegancia y el sentimentalismo», *El Heraldo de Játiva*, 536, 1.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2003): *Carmen de Burgos Seguí. Colombine (1867-1932)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- CIEZA GARCÍA, José Antonio (1989): *Mentalidad social y modelos educativos. La imagen de la infancia, la familia y la escuela a través de los textos literarios (1900-1930)*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- COLOMBINE (1908): «La mujer moderna». *Nuevo Mundo*, 761.
- CONEJOS, P. José, S. J. (1917): «Quinta Conferencia: Preocupas del esposo (Continuación) Atraedle-conducirle». *Oro de Ley*, 49, 37-40.
- DE APUGLIESI, Fernanda L. (1927): «Las mujeres de aquí veinte años». *La Semana Gráfica*, nº 31.
- DE CASTRO, Cristóbal (1916): «Gracias modernas. Las vírgenes locas». *La Esfera*, nº 108.
- DE CASTRO, Cristóbal (1917): «Las Mujeres. Las Frívolas». *La Ilustración Española y Americana*, 47, 748.
- DE LA PRADA, Gloria (1927): «La Copla Andaluza». *Blanco y Negro*, 1.909.
- DE LAURETIS, Teresa (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y Horas.
- DE MIGUEL RODRÍGUEZ, Amando (1999): *El sexo de nuestros abuelos*. Madrid, Espasa [1ª ed. 1998].
- DE SANTA ANA, Rafael (1918): *Manual de la perfecta coqueta*. Madrid, Librería «Fernando Fe».
- DE ZULUETA, Carmen y Alicia MORENO (1993): *Ni convento ni collage. La residencia de señoritas*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós.
- ESTABLER PÉREZ, Helena (1999): «La evolución del pensamiento feminista en la obra de Carmen de Burgos Segui», in María José Jiménez Tomé (coord.), *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*, Málaga, Atenea, Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga, 185-206.
- ESTABLER PÉREZ, Helena (2000): *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.
- EXCELSIOR, Grupo (1917): *Belleza y amor. Su preceptiva oculta. Ocho preciosas revelaciones morales y discretas a las mujeres jóvenes*. Madrid, Imprenta de Juan Pérez Torres.
- FABIANO (1920): «La Semana Humorística. En el dancing». *Nuevo Mundo*, 1.372.

- MANUEL FRÈRES, G. L. (1929): «Pamela de Crin Fantasía», *Blanco y Negro*, 1.987.
- GARCÍA RUEDA, M. (1918): «Desde París. Siempre p'atrás....». *El Pueblo*, 9.576, 1.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (1915): «Al son de la guitarra». *La Esfera*, 62.
- GOMÁ Y TOMÁS, Isidro (1913): *Las modas y el lujo. Ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. Barcelona, Librería y Tipografía Católica.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1914): «De la elegancia». *La Esfera*, 4.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1934): «Diálogos y monólogos sobre el amor de las españolas». *ABC*, nº 9.661.
- GRIMAUD, Carlos (1934): *Solteras. A las que se sienten solas....* Barcelona, Librería de la Tipografía Católica Casals.
- GUILLAMÓN, Rodolfo (1915): «F. R., cantante italiana», *Anunciador de Valencia*, 34, 3.
- HURTADO, Amparo (1998): *Carmen Baroja y Nessi recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona, Tusquets.
- JUNQUERA, Condesa de la (1919): «La mujer española. Diferencias esenciales entre la mujer femenina y la feminista». *La Ilustración Española y Americana*, 5, 77.
- LORULOT, André (1932): «Perversiones y desviaciones del instinto sexual. Las perversiones, sus causas y sus formas», *Iniciales*, nº 1; cit. pos.: Richard Cleminson (1995): *Anarquismo y Homosexualidad. Antología de artículos de la Revista Blanca*, Generación Consciente, Estudios e Iniciales (1924-1935). Madrid, Huerga y Fierro, 69-74.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2003): «Tanguistas de una bohemia olvidada». *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 10, 119-141.
- LURIE, Alison (1994): *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona, Paidós [1ª ed.1981].
- LYNCON BERKELEY, Ada (1933): «Lo que lleva la mujer “chic”». *Blanco y Negro*, 2.219.
- MARINO (1924): «La honestad en el vestir». *El Tradicionalista*, 4.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1915): «La Mujer Moderna IV». *Blanco y Negro*, 1.244.
- MONLLEÓ PERIS, Rosa (1999): «La revolución liberal y el voto femenino. La religión como instrumento de poder». *Dossiers Feministes*, 2, 153-174.
- MORLACREN, Eva (1914): «Para la mujer: Las exageraciones de la moda». *Revista de Castellón*, 46, 3-5.
- NÚÑEZ Y TOPETE, Salomé (1914): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 8.
- O'HARA, Georgina (1989): *Enciclopedia de la moda*. Barcelona, Destino, 1ª ed.: 1986.
- PÉREZ-MORIS, Manuel (1925): «¿Qué es el “Chic”?». *Blanco y Negro*, 1.768.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1908): «La mujer y la música». *El Heraldo de Madrid*, 6.243.
- PERINAT, Adolfo y María Isabel MARRADES (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- PITTALUGA, Gustavo (1925): *Una teoría biológica del vicio*. Madrid, Publicaciones de la Asociación oficial de Estudiantes de Farmacia, Caro Raggio.
- PRÉVOST, Marcel (1930): *Les demi-vierges*. París, Librairie Hachette.

- QUILES FAZ, Amparo y Teresa SAURET GUERRERO (2002): «De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad en la iconografía de la gitana», in Carmen Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Barcelona, Escultura (col. Tabla Redonda), 317-325.
- RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): «“Neutralidad” en la guerra, “paz” en la Dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)», in Ana María Aguado Higón y María Dolores Ramos, *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid, Síntesis, 91-153.
- REGNIER, Claudia (1915): «Lutos». *La Ilustración Española y Americana*, 9, 148-149.
- REY MARZAL, Arturo (1929): «La navaja en la liga». *La Semana Gráfica*, 146.
- RIENZI (1931): «Horas de Madrid. La mujer en la vida grata». *La Semana Gráfica*, 246.
- ROSALINDA (1914): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 6.
- ROSALINDA (1915a): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 58.
- ROSALINDA (1915b): «La Moda Femenina». *La Esfera*, 78.
- SALAVERRÍA, José María (1915): «La coquetería del luto». *ABC*, 3.628, 3-4.
- SASSONE, Felipe (1919): «Del merendero al “cabaret”». *La Esfera*, 292.
- SAFFORD, Dy (1917a): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.279, 6.
- SAFFORD, Dy (1917b): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.525, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1917c): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda». *ABC*, 4.553, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1918a): «Notas Femeninas. Siluetas de la Moda», *ABC*, 4.664, 6-7.
- SAFFORD, Dy (1918b): «Sección Femenina. Portadevocionarios». *ABC*, 4.892, 8.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917a): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 4, 63.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917b): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”», *La Ilustración Española y Americana*, 6, 93.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917c): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 8, 126.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1917d): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 37, 589.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1918a): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”». *La Ilustración Española y Americana*, 3, 44.
- SAINT-GERMAIN, Condesa de (1918b): «Desde París. Los más escogidos modelos para “La Ilustración española y Americana”», *La Ilustración Española y Americana*, 45, 697.
- SERRANO, Carlos (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, Mitos, Nación*. Madrid, Taurus.
- SIGHÉLE, Escipión (1921): *Eva Moderna*. Madrid, Calpe (col. Contemporánea).
- VARELA DE SEIJAS, Eulogio (1916): «Manola». *La Esfera*, 134.
- VARGAS, Curro (1919): «Las Gilimonas». *Justicia y Caridad*, 30, 477-479.

VILLAR, Francisco (1996): *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona, La Campana.

ZAMACOIS, Eduardo (1908): «Anatomía femenina». *Nuevo Mundo*, 745.

ZAMACOIS, Eduardo (1914): «La educación femenina». *Nuevo Mundo*, 1051.